



ALAN BARCELOS RIBEIRO

**POR UMA ESTÉTICA FILOSÓFICA SOBRE OS
(DES) CONCERTOS DA MÚSICA:
CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMAÇÃO
PROFISSIONAL TÉCNICA DE NÍVEL MÉDIO
EM MÚSICA**

LAVRAS-MG

2017

ALAN BARCELOS RIBEIRO

**POR UMA ESTÉTICA FILOSÓFICA SOBRE OS (DES) CONCERTOS
DA MÚSICA: CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMAÇÃO PROFISSIONAL
TÉCNICA DE NÍVEL MÉDIO EM MÚSICA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Educação, área de concentração em Formação de Professores, para obtenção do título de Mestre.

Orientador

Dr. Carlos Betlinski

LAVRAS - MG

2017

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

Ribeiro, Alan Barcelos.

Por uma estética filosófica sobre os (des) concertos da música:
contribuições para a formação profissional técnica de nível médio
em música / Alan Barcelos Ribeiro. - 2016.

144 p.

Orientador(a): Carlos Betlinski

Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Federal de
Lavras, 2016.

Bibliografia.

1. Estética. 2. Formação. 3. Música. I. Betlinski, Carlos.
II. Título.

ALAN BARCELOS RIBEIRO

**POR UMA ESTÉTICA FILOSÓFICA SOBRE OS (DES) CONCERTOS
DA MÚSICA: CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMAÇÃO PROFISSIONAL
TÉCNICA DE NÍVEL MÉDIO EM MÚSICA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Educação, área de concentração em Formação de Professores, para obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 22 de novembro de 2016.

Dr. Antônio Celso Ribeiro UFES

Dra. Dalva de Souza Lobo UFLA

Dr. Carlos Betlinski
Orientador

LAVRAS - MG

2017

Dedico este trabalho ao meu filho
Jessé (*in memoriam*), onde quer
que esteja seu brilho resplandece
em mim a luz que ilumina os
passos do meu viver...

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho me proporcionou a aquisição de novos conhecimentos e grandes amigos e só foi possível porque Deus me concebeu o apoio de minha família. Para os quais agradeço e dedico este trabalho no seguinte teor:

À Universidade Federal de Lavras, especialmente ao Departamento de Educação, pela oportunidade.

A Deus, pelo dia maravilhoso que me presenteou com minha amada esposa Ester, a rainha do meu lar, com sabedoria, amor, carinho e dedicação incentivou meus estudos e a conclusão deste curso...

O meu caro orientador, professor Dr. Carlos Betlinski, pela confiança e credibilidade na minha condição de formando pesquisador, pela generosidade com que me recebeu no programa de mestrado da UFLA, pela paciência e por me fazer acreditar em minha própria condição de educador. A você, meu muito obrigado!

À Marcela Dâmaris e ao Robson Machado pelo companheirismo na estrada, no hotel, nos trabalhos em grupo das disciplinas. Realmente, meus amigos.

Aos bons momentos que desfrutei no Grupo de Teoria Crítica na pessoa da professora Luciana Azevedo que muito contribuiu para que eu pudesse desmistificar o pessimismo que trazia comigo a respeito de Adorno.

À professora Dra. Dalva de Souza Lobo que ornamentou minha pesquisa com seu olhar artístico e romântico, com certeza, um marco no meu processo formativo.

Ao professor Dr. Márcio Norberto Farias pela disposição de leitura de minha pesquisa.

Ao professor Dr. Antônio Celso Ribeiro, de longa data vem contribuindo para minha formação musical, agora para minha formação como pesquisador e professor. Meu muito obrigado!

À Cristiane Buosi por fazer parte de minha vida na parceria que formamos no duo pianístico A4BB, pelos livros emprestados, por estudar comigo a obra *Gesang of a ([melo]dramatically)perduto amour* de Antônio Celso Ribeiro. Valeu a experiência!

Jussara, Wellington, Raygner, Aline, Ailton, Danielle, Elisabete, Gislaine, Lays, Priscila, Andreia, Cláudio, Cristiane, Flávia Dutra, Flávia Magela, Nadia, Eliane, Thais, Diogo.

A todos meu muito obrigado!

*Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isso em mim provoca imensa dor
Só privilegiados tem ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu*

*Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti-musical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é Bossa Nova, isso é muito natural*

*O que você não sabe nem sequer pressente
É o que os desafinados também têm um coração*

*Fotografei você na minha Rolley-flex
Revelou-se a sua enorme ingratidão
Só não poderá falar assim do meu amor
Ele é o maior que você pode encontrar*

*Você com a sua música esqueceu o principal
Que no peito dos desafinados
No fundo do peito bate calado
Que no peito dos desafinados
Também bate um coração.*

(Tom Jobim e Newton Mendonça)

RESUMO

No presente trabalho o problema de pesquisa foi como incorporar elementos estéticos da obra Filosofia da nova música de Theodor W. Adorno na formação de alunos dos cursos técnicos profissionalizantes de nível médio em instrumento musical oferecido pelos conservatórios estaduais de Minas Gerais. O objetivo geral foi compreender de que maneira estão sedimentadas as reflexões filosóficas estéticas na estrutura curricular dos referidos cursos. Os objetivos específicos foram direcionados no sentido de identificar a presença ou ausência de reflexões estéticas na formação técnica em música e apresentar valores estéticos que contribuam para formação de indivíduos críticos, reflexivos e sensibilizados. A pesquisa é de natureza qualitativa com análise de dados de base interpretativa. Como procedimentos investigativos foram adotados a revisão de literatura, análise bibliográfica e documental a partir do qual foi constatada a hipótese de haver possível carência de conteúdo estético na formação técnica profissionalizante de nível médio em música. A reflexão sobre o tema proposto na perspectiva filosófica compreende uma formação pautada na arte, tendo em vista o despertar para a sensibilidade e para o desenvolvimento cognitivo construído a partir do caráter crítico, reflexivo, autônomo e, portanto, emancipador. Para tanto, recorreu-se aos conceitos de Formação, Emancipação, Fetichismo, Regressão, Indústria Cultural e Nova música que alicerçaram o entendimento da proposta estética empreendida por Adorno na obra Filosofia da nova música. Por meio das reflexões efetuadas foi possível observar que a chamada Nova Música apresenta uma nova maneira de explorar os elementos musicais concebendo uma singularidade estética imprescindível para formação do músico, tendo em vista a presença do aparato sensível, cognitivo, histórico, social e crítico que envolve a vanguarda da música. Como resultado, nessa pesquisa foi considerado imperioso conclamar por questões estéticas no conteúdo programático das disciplinas vigentes ou bradar por uma nova disciplina especificamente para cuidar do contexto estético filosófico na matriz curricular dos cursos técnicos profissionalizantes de nível médio em música.

Palavras-chave: Arte. Música. Formação musical. Filosofia. Estética.

ABSTRACT

In this work, the research problem was how to incorporate aesthetic elements from Philosophy of modern music by *Theodor W. Adorno* in the students training of higher secondary technical-professional education in musical instrument offered by state conservatories of *Minas Gerais*. As overall objective was to understand how are sedimented the aesthetic philosophical reflections on the curriculum of these courses. The specific objectives were directed in order to identify the presence or absence of aesthetic reflections on technical-professional education in music and present aesthetic values that contribute of critical, reflective and sensitized individuals' formation. The research is qualitative with data analysis of interpretative basis. As investigative procedures were adopted literature review, bibliographical and documentary analysis from which it was found the hypothesis of there is a possible lack of aesthetic content in higher secondary technical-professional education in music. Reflecting on the theme proposed in philosophical perspective comprises a training guided in the art, with a view to awaken for sensitivity and cognitive development built from the critical character, reflective, autonomous and thus, emancipating. Therefore, it was used the concepts of Training, Emancipation, Fetishes, Regression, Cultural Industry and New music that underpinned understanding of the aesthetic proposal undertaken by *Adorno* in his work 'Philosophy of modern music'. By means reflections made, it was possible to observe that the so-called Modern Music presents a new way to explore the musical elements designing an aesthetic uniqueness essential for musician formation, owing to presence of sensitive apparatus, cognitive, historical, social and critical involving music forefront. As result, in this research was considered imperative urge for aesthetic issues in the curriculum of the current disciplines or claim for a new discipline specifically to handle the philosophical aesthetic context of higher secondary technical-professional education in music.

Keywords: Art. Music. Musical education. Philosophy. Aesthetics.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIÇÕES

CEM	Conservatório Estadual de Música
CTI	Curso Técnico em Instrumento
AS	Aula semanal
CHN	Carga horária anual
FMRA	Fetichismo na música e a regressão da audição
LDBEN	Lei de diretrizes e bases da educação nacional
EPTNM	Educação profissional técnica de nível médio
SEEMG	Secretaria de Estado de educação de Minas Gerais
CNCT	Catálogo nacional de cursos técnicos
JKO	Juscelino Kubitscheck de Oliveira
PPP	Projeto Político Pedagógico
CNE/CEB	Conselho Nacional de Educação/ Câmara de Educação Básica

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 1		
Quadro 1	Os conservatórios estaduais de Minas Gerais.....	33
Capítulo 2		
Quadro 1	Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2000.....	47
Quadro 2	Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2001.....	48
Quadro 3	Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2002.....	49
Quadro 4	Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2004.....	50
Quadro 5	Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2004.....	51
Quadro 6	Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2005.....	52
Quadro 7	Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2008.....	53
Quadro 8	Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2009.....	54
Capítulo 2		
Gráfico 1	Visão geral da carga horária de 2000 a 2009.....	55
Gráfico 2	Carga horária da disciplina Percepção Musical de 2000 a 2009.....	57
Gráfico 3	Carga horária da disciplina História da Música de 2000 a 2009.....	57
Gráfico 4	Carga horária da disciplina Canto Coral de 2000 a 2009.....	58

Gráfico 5	Carga horária da disciplina Estruturação Musical de 2000 a 2009.....	58
Gráfico 6	Carga horária da disciplina Música de Câmara de 2000 a 2009.....	59
Gráfico 7	Carga horária da disciplina Folclore de 2000 a 2009.....	59
Gráfico 8	Carga horária da disciplina Estágio de 2000 a 2009.....	60
Capítulo 3		
Figura 1	Aparelho psíquico.....	77
Figura 2	Instâncias mnêmicas do aparelho psíquico.....	77
Figura 3	O inconsciente e o pré-consciente no aparelho psíquico.....	78
Capítulo 4		
Figura 1	Retrato de Stravinsky por Pablo Picasso.....	102
Figura 2	Cenografia de Petruschka por Benóis.....	107
Figura 3	Tela Dança II de Matisse.....	110
Figura 4	Retrato de Schoenberg por Shiele.....	118

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	15
CAPÍTULO 1 - A EDUCAÇÃO TÉCNICA	
PROFISSIONALIZANTE DE NÍVEL MÉDIO: BUSCANDO O	
TOM ENTRE O LEGAL E O EMANCIPATÓRIO.....	22
CAPÍTULO 2 – PERCURSO METODOLÓGICO.....	36
CAPITULO 3 – OS ACORDES FILOSÓFICOS DA MÚSICA:	
FETICHE, REGRESSÃO E PROGRESSO.....	67
CAPÍTULO 4 – O DE VIR DA NOVA MÚSICA: ESTÉTICA DO	
PROGRESSO E OUVIDO PENSANTE.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS.....	137
GLOSSÁRIO.....	142
LINKS PARA AUDIÇÃO DAS MÚSICAS SUGERIDAS.....	144

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O despertar para o desenvolvimento dessa pesquisa foi impulsionado por minha formação e atuação profissional. Desde a infância os estudos musicais estiveram presentes no meu processo formativo. Tive a oportunidade de concluir dois cursos de Educação Musical nos instrumentos piano e violino, em sequência concluí dois cursos técnicos profissionalizantes, respectivamente, também nos instrumentos piano e violino quando, então, ingressei para o curso de Licenciatura em Música com Habilitação em Instrumento - Violino. Aliado aos meus estudos musicais a filosofia marcou sua presença, pois, instigado pela vontade de melhor compreender o fenômeno musical bem como seu processo valorativo estético, concluí a pós-graduação *latu senso* em Ensino de Filosofia, quando tive a oportunidade de conhecer parte do pensamento de Arthur Schopenhauer por meio de meu trabalho de conclusão de curso intitulado: O pensamento filosófico de Schopenhauer sobre a música e possíveis contribuições para a educação musical¹.

Paralelamente a este meu processo formativo, venho atuando como professor de violino nos cursos de Educação Musical e Técnico Profissionalizante de Nível Médio, oferecido por um Conservatório de Música do Estado de Minas Gerais. Levando em conta mais de 15 anos de experiência docente na área, observo a necessidade de um olhar mais apurado para a dimensão estética que integra a formação musical, aqui compreendida como formação do sujeito ético e estético.

Especificamente no caso do ensino de música, estudos apontam sua influência na recuperação de pacientes com tumores, doenças psicossomáticas e no auxílio do desenvolvimento cognitivo na fase escolar. Embora não seja o

¹ Disponível em:
<http://www.theoria.com.br/edicao0212/schopenhauer_e_a_musica.pdf>.
Acesso em: 9 ago.2016.

foco desta pesquisa, cabe destacar alguns estudos que corroboram a relevância da música para a sociedade, o que justifica a necessidade de uma formação que contemple a arte musical na perspectiva filosófica.

No ano de 2011, o departamento de oncologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desenvolveu um estudo no qual identificou que células tumorais após serem expostas ao som da Quinta sinfonia, de Beethoven, perderam tamanho ou morreram².

No ano de 2013, foi publicado um estudo³ desenvolvido pelo departamento de psiquiatria da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) em parceria com o instituto ABCD, que ajuda na identificação e tratamento de distúrbios de aprendizagem, no qual foi constatado que o ensino de música eleva o desempenho escolar.

Nota-se a partir desses exemplos o quanto a música integra a vida humana em seus aspectos físicos e metafísicos, amparando os indivíduos em suas relações interpessoais, além de levá-los ao encontro consigo mesmo. A música encontra os recônditos da alma e eleva o sentimento humano, ela invoca lembranças, produz sonhos e magias, suspende o sofrimento e liberta, promove a reflexão e contribui para o desenvolvimento cognitivo. Sem dúvidas “a música é a arte de manifestar os diversos afetos da nossa alma mediante o som” (BONA, 2002, p. 2) capaz de dizer o indizível e expressar o inexpressível. É nesta perspectiva que aflora nossa proposta científica em prol da valorização e do respeito à arte musical, principalmente no contexto formativo humano, em que merece ser ouvida, refletida e amparada por uma dimensão filosófica capaz de

²Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/ciencia/celulas-tumorais-expostas-quinta-sinfonia-de-beethoven-perderam-tamanho-ou-morreram-2804700>>.

Acesso em: 9 ago. 2016.

³Disponível em:

<<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0084375>>.

Acesso em: 23 ago. 2016.

articular o fazer artística à nossa realidade social. A partir deste desfecho acreditamos que a Teoria Crítica tem muito a nos oferecer, principalmente no âmbito do pensamento filosófico de Theodor W. Adorno.

Neste sentido, este trabalho de pesquisa contribui para a consolidação de novos valores estéticos na formação de educandos dos cursos técnicos profissionalizantes em música, a partir da obra Filosofia da nova música de Adorno. Assim, tomamos como problema de pesquisa o seguinte questionamento: Como incorporar elementos estéticos da obra Filosofia da nova música de Theodor W. Adorno na formação de alunos dos cursos técnicos profissionalizantes de nível médio em instrumento musical oferecido pelos conservatórios estaduais de Minas?

O objetivo geral consistiu em compreender de que maneira estão sedimentadas as reflexões filosóficas estéticas na estrutura curricular dos referidos cursos, pois, consideramos que ao interpretarmos o pensamento estético filosófico presente na obra Filosofia da nova música poderemos articulá-la ao processo de formação musical dos cursos técnicos em nível médio.

Os objetivos específicos foram assim estabelecidos:

Identificar a presença ou ausência de reflexões estéticas na formação técnica em música e apresentar valores estéticos que contribuam para formação de indivíduos críticos, reflexivos e sensibilizados. Para tanto, valemo-nos da abordagem qualitativa em seu caráter interpretativo apresentado por meio da revisão bibliográfica de obras filosóficas, livros, revistas e periódicos especializados. Destacamos, ainda, uma análise documental sobre as matrizes curriculares e o projeto político pedagógico referente ao curso técnico em instrumento musical oferecido por um conservatório estadual mineiro. Sustentamos a hipótese de que a formação técnica profissionalizante em instrumento musical está carecida de reflexões filosóficas estéticas.

Apoiados nesses procedimentos metodológicos pensamos que uma aprendizagem musical merece ser pautada em reflexões filosóficas que contribuem para a formação cultural humana, de indivíduos críticos, emancipados e sensibilizados. Acreditamos, ainda, na necessidade de aliar a filosofia ao ensino da arte musical e sensibilizar músicos e artistas para as reflexões filosóficas visando à articulação de um pensar que retrate a essência da música e contribua para a formação integral do ser humano.

No primeiro capítulo deste trabalho abordamos a estrutura e funcionamento do ensino técnico profissionalizante em música em nosso país, assim como um breve percurso histórico que deu origem e suporte para os cursos profissionalizantes no Brasil, do qual temos como diagnóstico uma raiz preconceituosa que vincula a profissionalização à ideia de formação de mão de obra e não a uma atividade intelectual acadêmica, isso aliado a um caráter assistencialista de atendimento às classes menos favorecidas da sociedade. Esse entendimento permanece impregnado no inconsciente social e tende, ainda nos dias atuais, a menosprezar os cursos profissionalizantes nos quais a formação técnica em música está presente. Ainda neste capítulo está presente nossa compreensão sobre a estruturação do curso técnico profissionalizante de nível médio em instrumento musical oferecido por conservatórios estaduais mineiros.

No capítulo 2, está a revisão de literatura e a análise das matrizes curriculares e do projeto político pedagógico do curso técnico profissionalizante em instrumento de um conservatório estadual mineiro. Também estão demonstradas as investigações sobre como foi sedimentado o conteúdo estético na formação técnica de nível médio em música. Este exercício teve por finalidade o desenvolvimento de uma análise crítica sobre as matrizes curriculares que compõem sistematicamente o processo de produção do conhecimento musical, para uma melhor adequação da formação profissionalizante em música aos moldes exigidos pela própria natureza da

essência da música sem, contudo, abandonar as determinações legais que estabelecem o vínculo da formação profissionalizante aos interesses sociais, principalmente no que diz respeito à inserção da profissão do músico no mercado de trabalho.

Assim, tomamos o fato de que houve uma redução da carga horária geral dos cursos técnicos em música, bem como extinção de disciplinas essenciais para o desenvolvimento reflexivo estético e da linguagem específica musical, como hipótese da destituição de valores estéticos filosóficos na formação profissionalizante em música, fato que nos permitiu conclamar uma reavaliação da proposta de formação técnica em música a fim de harmonizá-la aos padrões estéticos que devem orientar o processo formativo dos profissionais da área.

O terceiro capítulo é composto por percurso inicial que leva às reflexões estéticas propostas pelo filósofo crítico Theodor W. Adorno, bem como as apropriações de conceitos que são a base para compreensão dos argumentos presentes na obra *Filosofia da nova música*, a qual serviu como principal referência para a compreensão do objeto de estudo: a formação técnica de nível médio em música. Neste momento abordamos o texto *O fetichismo na música e a regressão da audição*, no qual percebemos um diálogo entre o pensamento de Sigmund Freud e Karl Marx no arcabouço filosófico crítico reflexivo de Adorno. Fato que verificaremos a partir do emprego do termo “regressão” advindo da psicanálise freudiana com a obra *Interpretação do sonho*; e do termo “fetichismo” vindo de Marx na obra *O capital*.

A compreensão das ideias contidas em *O fetichismo na música e a regressão da audição* (FMRA) serviu de subsídio para a compreensão e análise da obra *Filosofia da nova música*. O texto FMRA aponta para o entendimento de que na era do capitalismo o sucesso comercial de uma música é que dita as regras de valor da obra, o ouvinte é convertido em simples consumidor e

comprador passivo, com isso, perde sua capacidade de crítica e de reflexão necessárias para o afloramento de uma estética autêntica.

As reflexões oferecidas por este capítulo, por si só, foram suficientes para justificar os argumentos que apontam os problemas que permeiam a formação técnica profissional do músico e sua consequente atuação no mercado de trabalho. No entanto, adentramos ainda mais no universo adorniano para compreendermos com mais consistência sua proposta estética. Assim, acertamos nossos passos na direção da Filosofia da nova música que mereceu um capítulo exclusivo nesta dissertação: o capítulo 4.

No capítulo 4 está nossa percepção quanto a Filosofia da nova música como uma obra densa tal como a massa sonora wagneriana; delicada com a atmosfera sonora de Debussy; difícil da mesma forma que é difícil apreciar uma obra de Schoenberg num parque de diversões; séria do mesmo modo que é sério o viver em sociedade; e crítica da mesma forma que é a estrutura de toda filosofia de Adorno. Não poderia ser diferente, já que foi escrita por um homem de formação intelectual ímpar: sociólogo, filósofo, compositor, pianista, crítico.

Por meio da análise desta obra observamos que Adorno adota dois extremos da produção musical para apontar-nos os modelos de música que induz os homens à regressão de um lado, e ao progresso de outro lado: respectivamente encontramos Igor Stravinsky e Arnold Schoenberg. Notamos que, em Stravinsky, Adorno vislumbra a presença de um reacionário aparentemente inovador, no entanto, suas produções mantêm o conservadorismo do tonalismo e uma tentativa malograda de resgatar o primitivismo musical de maneira fragmentada e desconectada do curso evolutivo histórico. Por outro lado, em Schoenberg, Adorno vislumbra o progresso, a inovação representada pelo atonalismo, uma nova maneira de concepção musical que foge às regras do conservadorismo tradicional tonal, a partir do qual há o desencadeamento de novas técnicas composicionais como o dodecafonismo e o serialismo.

Em meio a essas considerações vimos que a proposta de Adorno traz consigo um novo modelo de se conceber a estética. Os fenômenos sociais, o percurso histórico, a capacidade crítica e reflexiva humana são elementos que vêm agregar às questões estéticas, contribuindo para uma produção artística que assegura a autonomia da Arte e colabora para o progresso do desenvolvimento artístico cognitivo. Nesse contexto, evidenciamos os pontos cruciais da teoria crítica engendrada por Adorno que vem coadjuvar o processo formativo musical, vislumbrando, assim, sua importância para o nosso objeto de investigação: a formação profissional técnica de nível médio em música.

Acreditamos que Adorno seja o filósofo que mais atende aos anseios reflexivos da problemática musical no contexto social, por isso trouxemos nesta pesquisa parte de suas considerações sobre os rumos que a produção musical vem tomando e, as quais, conseqüentemente devemos anexá-las ao processo formativo musical.

Assim, diante do exposto, compreendemos que as raízes dos termos “Regressão” e “Fetichismo” são condições necessárias para assimilarmos a obra *Filosofia da nova música* em que nos oferece elementos reflexivos que contribuem para pensar a formação técnica profissionalizante do músico no contexto socioeconômico, político, estético e curricular. Adorno nos oferece uma análise sobre a conjuntura social da música no âmbito do capitalismo vertiginoso, a partir da qual o filósofo tece suas relevantes considerações sobre a influência do fator econômico na estrutura psicológica das massas, que são induzidas a um comportamento alienado e regressivo. Tal comportamento não é diferente quando se trata da produção musical. Neste sentido, é almejada uma formação musical marcada por princípios que fixam o progresso de nossa audição e sustentada pelo desenvolvimento cognitivo. Condição ímpar para que a arte da música se manifeste na sua essência e cumpra sua missão de sensibilização, de expressão e de prazer.

CAPÍTULO 1 - A EDUCAÇÃO TÉCNICA PROFISSIONALIZANTE DE NÍVEL MÉDIO: BUSCANDO O TOM ENTRE O LEGAL E O EMANCIPATÓRIO

Torna-se, assim, evidente que, se a estética da sensibilidade for efetivamente inspiradora das práticas da educação profissional, ela deverá se manifestar também e sobretudo na cobrança da qualidade do curso pelos alunos e no inconformismo com o ensino improvisado, encurtado e enganador, que não prepara efetivamente para o trabalho, apesar de conferir certificados ou diplomas (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 1999, p. 582).

Uma breve análise da atual conjuntura do sistema educacional brasileiro evidencia que a educação e, conseqüentemente, a formação humana vem sofrendo certo descrédito. Aliado a essa debilidade, vislumbramos ainda a violência, a má qualidade do ensino, a perda de valores, a banalização da vida social nas quais imperam os princípios do consumismo, do individualismo e da própria evolução tecnológica desenfreada que deixa o ser humano num segundo plano. É nesse contexto que nós educadores lutamos pela qualidade do ensino, na busca da formação do almejado homem integral, crítico, reflexivo, autônomo. Dessa forma, toda reflexão sobre a educação, o ensino, a formação, enfim, todas são bem-vindas e podem contribuir para a construção de um sistema educacional de qualidade, que aqui direcionamos para a educação/formação musical técnica profissionalizante de nível médio.

A compreensão da fundamentação legal que ampara a formação técnica profissionalizante de nível médio é a base para reflexões sobre a relevância social dessa modalidade de educação, no que se refere ao currículo, à estrutura e ao funcionamento do curso, ao perfil dos alunos e professores, à função e à importância do técnico de nível médio na sociedade e, principalmente, ao

contexto de redefinição dos programas de ensino em face de seu amparo econômico, político, ideológico, social e estético.

Essas considerações propulsionam a reflexão crítica que nos permitiu adentrar no campo da teoria crítica, mediados por alguns dos conceitos por ela cunhados como: formação, emancipação, autonomia, esclarecimento, alienação, reprodutibilidade técnica, indústria cultural e outros.

Uma breve retrospectiva histórica sobre o embasamento legal da educação profissionalizante no Brasil evidencia que a formação profissional teve sua origem destinada aos membros das classes menos favorecidas da sociedade e, a princípio, visava atender ao “amparo de órfãos e dos desvalidos da sorte” (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 1999, p. 4), assumindo, assim, um caráter assistencialista. Esse caráter assistencialista aliado à nossa herança colonial escravista remete à ideia de trabalho como atividade penosa e sofrida, e de que a mão-de-obra e as atividades manufatureiras são destinadas às classes menos favorecidas. Esses fatos sempre estiveram presentes no curso histórico do desenvolvimento da formação profissional no país e, preconceituosamente, influenciaram as relações sociais e interferiram na maneira de conceber a organização da modalidade de educação técnica profissionalizante no Brasil, seja em nível médio ou superior.

A partir da Constituição Federal de 1988 foi instaurado um processo de redemocratização da sociedade brasileira, possibilitando o desencadeamento de um movimento de reestruturação do sistema educacional no país que adquiriu maiores impulsos a partir da Lei 9.394 de 20/12/1996, na qual constam as novas diretrizes e as bases da educação nacional (LDBEN) (BRASIL, 1988, 1996). A partir de então, a educação profissional entrou em intensos debates e discussões até encontrar uma primeira regulamentação mais consistente a partir do Decreto 2.208/1997, instituído no governo de Fernando Henrique Cardoso.

Esse decreto entendeu a educação profissional como uma etapa educacional própria, independente e desvinculada do Ensino Médio ou do Ensino Superior. Essa compreensão se amparou na ideia do vínculo que a educação profissional estabelece com o mercado de trabalho, evidenciado pela necessidade de atender às demandas emergenciais da sociedade econômica, e não na ideia de uma educação acadêmica. Assim, com o Decreto 2.208/1997 houve uma radicalização no entendimento de que o ensino profissional seja desvinculado do ensino médio, perdendo seu vínculo com ideais de prosseguimento para a carreira acadêmica.

Muitas críticas e discussões orbitaram esse assunto o que ensejou, no governo Lula, uma nova regulamentação sobre a educação profissional. Então, nasceu o Decreto 5.154/2004 como meio de flexibilizar o ensino médio e possibilitar que a educação profissionalizante se tornasse uma modalidade do ensino médio, podendo ser efetivada de maneira integrada ou não (BRASIL, 2004).

O conteúdo do Decreto 5.154/2004 sofreu alterações por meio da lei 11.741/08 e foi incorporado na Lei 9.394/96, atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para estabelecer o redimensionamento, a institucionalização e a integralização das ações da educação profissional técnica de nível médio e outras modalidades (BRASIL, 1996, 2004, 2008). A partir disso a Educação Profissional passou a integrar os diferentes níveis e modalidades da educação e a LDBEN ganhou um capítulo exclusivo para a Educação Profissional Técnica de Nível Médio (Seção IV – A, artigos 36-A, 36-B, 36-C e 36-D) no qual verifica que sua efetivação poderá ocorrer na forma articulada com o Ensino Médio Regular ou na forma subsequente, em cursos a quem já tenha concluído o Ensino Médio. Diante disso, nota-se, então, que a EPTNM foi amparada legalmente como complementar à educação básica. Assim sendo, associamos ao entendimento de que

a complementaridade aqui significa que as duas se inter-relacionam e se articulam no bojo de um processo epistêmico no qual os conteúdos disciplinares são trabalhados através de uma abordagem relacional em que a prática escolar estabelece interconexões e passagens entre os conhecimentos acadêmicos, técnicos e tecnológicos (CARNEIRO, 2014, p. 301).

Compartilhamos das considerações de Carneiro para sustentarmos o entendimento de que a formação técnica profissionalizante de nível médio deve não apenas preparar para o mercado de trabalho, como também servir de ponte para os conhecimentos acadêmicos, na qual as reflexões filosóficas e estéticas são relevantes, necessárias e contribuem para a formação de indivíduos autônomos, críticos, reflexivos e sensibilizados.

Convém ressaltar que de acordo com o artigo 35 da LDBEN, o Ensino Médio é a etapa final da educação básica e entre as suas finalidades destaca-se o aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico (BRASIL, 1996).

Por outro lado, mas ainda no mesmo contexto, o parecer CNE/CEB nº 39 de 2004, que dispõe sobre a aplicação do Decreto 5.154/04, orienta que a oferta de curso de Educação profissional técnica de nível médio deve atender, entre outros, aos seguintes critérios: “o atendimento às demandas dos cidadãos, da sociedade e do mundo do trabalho, em sintonia com as exigências do desenvolvimento socioeconômico local, regional e nacional” (BRASIL, 2004, p. 9; CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2004). Nota-se que entre os critérios acima permeia a eminente demanda do cidadão na qual entendemos que a formação humana não deve ser desmerecida em prol do desenvolvimento socioeconômico ou do mundo de trabalho.

Nesse contexto, vale a pena resgatar certos princípios fundamentais que dizem respeito a modalidade profissionalizante, consta no parecer CNE/CEB nº 16 de 1999 que

não se concebe, atualmente, a educação profissional como simples instrumento de política assistencialista ou linear ajustamento às demandas do mercado de trabalho, mas sim, como importante estratégia para que os cidadãos tenham efetivo acesso às conquistas científicas e tecnológicas da sociedade. Impõe-se a superação do enfoque tradicional da formação profissional baseado apenas na preparação para execução de um determinado conjunto de tarefas. A educação profissional requer, além do domínio operacional de um determinado fazer, a compreensão global do processo produtivo, com a apreensão do saber tecnológico, a valorização da cultura do trabalho e a mobilização dos valores necessários à tomada de decisões (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 1999, p. 4).

Nesse sentido, consideramos a necessidade de ampliação das reflexões que permeiam a formação técnica profissional em nível médio, a fim de contribuir para desmistificação de que a formação profissional serve apenas para formar mão de obra e atender à demanda do mercado. Não se concebe um processo educacional sem focar na pessoa humana, aliás, é o indivíduo humano o detentor de mão-de-obra e é ele quem também irá atuar no mercado de trabalho. Por esse motivo, acreditamos no profissional cuja sua formação seja respaldada por princípios filosóficos e estéticos.

Outra importante conquista para a educação técnica profissionalizante está contemplada na Resolução nº 3 de 9 de julho de 2008 que, em atendimento à proposta do parecer CNE/CEB nº 11/2008, dispõe sobre a implantação do Catálogo Nacional de Cursos Técnicos de Nível Médio em que sugere orientações sobre a nomenclatura, carga horária e o perfil descritivo dos referidos cursos e faz constar como eixo tecnológico os cursos da área de “Produção Cultural e Design” no qual a formação técnica profissionalizante em instrumento musical está integrado. Segundo o parecer acima, ao eixo Produção Cultural e Design

compreende tecnologias relacionadas com representações, linguagens, códigos e projetos de produtos, mobilizadas de forma articulada às diferentes propostas comunicativas aplicadas. Abrange atividades de criação, desenvolvimento, produção, edição, difusão, conservação e gerenciamento de bens culturais e materiais, ideias e entretenimento, podendo configurar-se em multimeios, objetos artísticos, rádio, televisão, cinema, teatro, ateliês, editoras, vídeo, fotografia, publicidade e nos projetos de produtos industriais. Tais atividades exigem criatividade e inovação com critérios sócio-éticos, culturais e ambientais, otimizando os aspectos estético, formal, semântico e funcional, adequando-os aos conceitos de expressão, informação e comunicação, em sintonia com o mercado e as necessidades do usuário (BRASIL, 2008; CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2008, p. 6).

Diante do exposto fica evidente o elo que se estabelece entre a realidade política, econômica, social e a formação do indivíduo como pessoa humana, do qual não há como promover um curso técnico profissionalizante com qualidade sem que se considere o equilíbrio entre atender à demanda do mercado profissional e à formação do cidadão como sujeito dotado de sensibilidade, capacidade crítica e reflexiva. Aliás, as inovações técnicas e científicas exigem profissionais com capacidade criativa, inovadora, reflexiva e resilientes, que fogem do puro tecnicismo e adentrem o contexto humanístico, no qual a arte musical é apresentada a partir do vigor de seus elementos constituintes.

Diante do exposto, notamos que o desenvolvimento da EPTNM no Brasil foi impulsionado inicialmente pela necessidade de atendimento às classes menos favorecidas da sociedade e à fomentação da ideologia mercantil, ou seja, a maior preocupação quanto à formação técnica profissionalizante era atender às exigências de produções mercadológicas por meio do treinamento funcional de preparação para o trabalho e para o emprego. Esse fato deixou de lado outros aspectos da formação humana - a dimensão cultural, social, intelectual, emancipatória, autônoma, crítica e reflexiva - que também são essenciais para formação da pessoa humana.

Embora muitas discussões e conquistas a respeito da formação técnica profissionalizante tenham sido levantadas, prepondera ainda, no âmbito legal, cultural e operacional, a preocupação em atender ao mercado de trabalho. Dessa forma, ainda subsiste a carência por pareceres, considerações e propostas sobre a organização, estruturação e funcionamento da educação técnica profissionalizante em nível médio para educação indígena, para a educação do campo, à educação ambiental e à educação especial na qual a arte e a música encontram seu espaço.

Torna-se imprescindível refletir sobre a ETPNM no Brasil, principalmente no que se diz sobre a formação técnica profissionalizante em música, buscando no contexto atual, um redimensionamento da formação profissionalizante à luz da estética da arte, sobretudo a musical. Uma formação musical pautada pelo equilíbrio entre a necessidade de atender às demandas do mercado sem perder de vista o humano e o valor da arte em si. Nesse sentido, a arte seria o elemento conciliador entre a formação para o mercado de trabalho e a formação do indivíduo, compreendido em sua complexidade e capacidade de resistir ao esvaziamento proposto pela indústria cultural e sujeito de si, capaz de refletir criticamente sobre si, sobre o outro e sobre o mundo, justamente por ser o sujeito da arte, da sensibilidade e do senso estético.

Por esse motivo, preconizamos o que Theodor W. Adorno nos apresenta no âmbito educacional e formativo do ser humano. O ponto central e estrutural de seu pensamento está na crítica que o filósofo faz sobre a “Indústria Cultural”⁴, responsabilizando-a por danificar a capacidade de agir autonomamente e tornar o ser humano um ser alienado, adaptado a um contexto

⁴Indústria Cultural é um termo cunhado por Adorno e Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento*, em que o filósofo procura demonstrar a situação da produção artística no contexto de uma sociedade capitalista e industrial. O termo visa demonstrar que o processo de instrumentalização da técnica fomenta um fenômeno social que alimenta o sistema capitalista atingindo as massas por meio de uma consciência consumidora de bens culturais. Para Adorno com a *Indústria Cultural* a arte deixa de ser autônoma por seu conteúdo reflexivo sobre a própria existência e a vida do homem, para ser produzida em atendimento ao mercado consumidor (ADORNO, 1985, p. 57-80).

social dominado pela comercialização de bens culturais, processo muito bem articulado no universo da semiformação e não no universo da formação propriamente dita. Segundo Cohn (1978, p. 287-295),

a satisfação compensatória que, a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a, sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade, que ela ilusoriamente lhes propicia [...] a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, isto é, em meio de tolher a sua consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente.

O ensino de música ocorrido nos Conservatórios estaduais mineiros traz parte dessa realidade, o que põe em evidência certa discrepância entre seus planos curriculares, a realidade social e o verdadeiro valor de uma obra de arte para o âmbito da formação do artista. Nota-se, no exercício do magistério musical, uma grande preocupação com o desenvolvimento técnico direcionado para habilidades motoras do aluno e, por vezes, há ausência de preocupação quanto ao caráter reflexivo sobre o aparato histórico que permeia o processo de musicalização, de sensibilidade e de conscientização estética que são artefatos filosóficos que rudimentam a formação integral humana. Ora, é a Arte que permite aos homens e mulheres se manifestarem por meio das emoções e, por meio dos seus sentimentos, comunicarem sobre sua própria existência, sobre a natureza, sobre a cultura e suas relações ao longo da história. Se a música, enquanto arte de manifestação dos afetos mediante o som, não cumpre essa finalidade ela perde seu valor artístico e se insere no caminho que leva os homens ao caos, à barbárie: regressão da audição, ausência de sensibilidade, perda de valores, perda do senso estético, perda do poder de comunicação, de expressão, reflexão e de criticidade.

Diante disso apostamos no entendimento adorniano ao consideramos que o processo formativo deve ir além da transmissão de conhecimentos para

atingir a ordem da formação de indivíduos capazes de tomar decisões e agir no meio social no qual faz parte, de maneira emancipatória e autônoma.

Nesse sentido, a educação apresenta-se como um instrumento do processo de construção da emancipação do indivíduo e tem como função primordial a desbarbarização social e não deve ser pensada apenas no seu sentido instrumental e ideológico sem ser considerada em seu aspecto social, histórico e crítico, portanto, emancipador, sendo esses aspectos o que almejamos para a formação técnica profissionalizante em instrumento musical propiciada pelos conservatórios estaduais de Minas Gerais.

- **A educação profissional técnica de nível médio em música – os conservatórios mineiros**

Refletir sobre a Educação Profissional Técnica de Nível Médio em Música no Brasil exige compreender o processo de desenvolvimento do ensino musical em nossa sociedade, bem como pensar a estrutura e funcionamento de Conservatórios de Música em nosso país.

De modo geral, a institucionalização do ensino musical se deve aos ideais da Revolução Francesa tais como liberdade, igualdade e fraternidade. A origem do termo conservatório remonta à Itália do séc. XVII e inicialmente funcionava como uma espécie de orfanato onde as crianças carentes e abandonadas recebiam conhecimentos preparatórios para a vida aliados ao ensino musical. O primeiro conservatório dedicado exclusivamente à prática musical surgiu em Milão no ano de 1808, a partir de então, passou a ser difundido por toda a Europa até chegar ao nosso país, onde atualmente é compreendido como um centro de ensino musical, embora também ofereça ensino em outras modalidades artísticas como arte plástica, artes cênicas, dança e outras (BORBA; GRAÇA, 1962, p. 348).

No Brasil o ensino de música iniciou, pode-se dizer, com a chegada dos jesuítas logo após o descobrimento. As características que mais predominavam no ensino jesuítico eram “[...] o rigor metodológico de uma ordem de inspiração militar e a imposição da cultura lusitana” (FONTERRADA, 2008, p. 208), que caracterizaram o ensino pela prática exaustiva de exercícios que evoluíam do simples ao mais complexo permitindo que o domínio da disciplina fosse adquirido aos poucos. Segundo Fonterrada (2008) foi provavelmente por meio desses princípios que se deu a primeira proposta pedagógica de educação musical no Brasil.

No período colonial a educação musical estava totalmente vinculada à igreja, o ensino acontecia pela prática musical e pelo canto. Foi com a vinda da família real de Portugal ao Brasil em 1808 que a música se estendeu aos teatros, no entanto, pouco se encontra sobre a maneira de como o ensino de música se dava, a não ser pelo repertório estudado que era predominantemente europeu. Supõe-se, assim, que o ensino não tenha sofrido grandes modificações, ficando preso aos “[...] métodos progressivos, grande ênfase na memorização e no confronto entre objetivos propostos e metas alcançadas” (FONTERRADA, 2008, p. 210).

Para o âmbito desta pesquisa nos restringimos ao estudo sobre a formação técnica profissionalizante em instrumento musical oferecida pelos conservatórios públicos do Estado de Minas Gerais, tendo em vista que Minas Gerais é o único Estado brasileiro que integra o aprendizado em música na rede pública de ensino e sedia, atualmente, 12 Conservatórios estaduais de música que são geridos pela Secretaria de Estado de Educação, oferecendo ensino musical gratuito em nível de educação básica por meio dos cursos de educação musical e técnico, voltados para crianças, jovens e adultos, contando com mais de 31.000 alunos matriculados⁵, particularidades relevantes que justificam o

⁵ Informações do site da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais:

vínculo desta pesquisa ao programa de Mestrado Profissional em Educação já que muitos outros conservatórios são mantidos pela iniciativa privada ou em parceria com recursos municipais e são geridos por uma Secretaria de Cultura ou uma organização social da área de cultura, não por uma secretaria da área de educação. Esses dados são relevantes porque apontam certas particularidades das aspirações políticas educacionais em torno da estruturação curricular, da gestão e administração dos conservatórios mineiros, apontando incoerências e ou fragilidades na prática pedagógica envolta do ensino de música, que, por si, exigem certas especificidades.

A origem dos conservatórios do estado de Minas Gerais se deu pela Lei Federal nº 811/1951, no governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira, que cuidou da criação dos seis primeiros conservatórios do Estado mineiro (nas cidades de Diamantina, Uberaba, Visconde do Rio Branco, Pouso Alegre, São João Del-Rei e Juiz de Fora) (BRASIL, 1951). Percebe-se a partir da análise da Lei Federal nº 811/1951, combinada com o Decreto 3.870/1952, que os objetivos primeiros desses conservatórios eram o de formar professores de música para canto coral e orfeão nas escolas normais, formar cantores e instrumentistas executantes e virtuosos (BRASIL, 1951).

Segundo informações do site da Secretaria de Educação do estado de Minas Gerais (SEEMG) o objetivo central do visionário Kubitschek era a ampliação da formação de profissionais e apreciadores de música envolvendo compositores, cantores e instrumentistas, buscando expandir a cultura do povo mineiro. As cidades sediadas por conservatórios foram escolhidas pelo critério da manutenção da tradição cultural mineira em diferentes pontos do Estado.

No quadro abaixo podemos visualizar o ano de origem, o nome e a localização dos conservatórios no estado de Minas Gerais.

Disponível em: <<https://www.educacao.mg.gov.br/leis/story/6864-minas-gerais-e-pioneira-na-formacao-em-musica-pela-rede-publica-de-ensino-basico>>.
Acesso em: 15 out. 2016.

Quadro 1 Os conservatórios estaduais de Minas Gerais

Ano de Fundação	CEM	Cidade
1949⁶	Renato Frateschi	Uberaba
1951	Lobo de Mesquita	Diamantina
1953	Professor Theodolino José Soares	Visconde do Rio Branco
1953	Padre José Maria Xavier	São João Del Rei
1954	Juscelino Kubistchek de Oliveira	Pouso Alegre
1955	Haydée França Americano	Juiz de Fora
1956	Lia Salgado	Leopoldina
1957	Cora Pavan Capparelli	Uberlândia
1961	Lorenzo Fernández	Montes Claros
1967	Dr. José Zóccoli de Andrade	Ituiutaba
1984	Maestro Marcílio Braga	Varginha
1985	Raul Belém	Araguari

Atualmente os conservatórios mineiros (num total de 12) são organizados e funcionam de acordo com a Resolução nº 718/2005 da SEEMG na qual consta que as ações dos conservatórios estão voltadas para formação

⁶O conservatório estadual de música Renato Frateschi foi criado em 1949 primeiramente como entidade particular. Por meio da lei 4.556 de 06 de setembro de 1967 foi doado todo seu acervo para o Estado, o que tornou o conservatório uma instituição pública do estado de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.conservatoriofrateschi.com.br/sobre%20a%20empresa.html>>. Acesso em: 15 out. 2016.

profissional de músicos em nível técnico, para a educação musical e a difusão cultural (MINAS GERAIS, 2005).

De acordo com o artigo 10º da referida Resolução (718/2005) “os cursos de formação profissional têm como objetivo preparar músicos, instrumentistas e cantores para o exercício de ocupações artísticas definidas no mercado de trabalho” (MINAS GERAIS, 2005). Além dessa determinação legal consta no CNCT, ao inserir o curso técnico de instrumento no eixo tecnológico Produção Cultural e Design, a seguinte proposta de organização curricular:

na organização curricular dos cursos desse eixo, ética, raciocínio lógico, raciocínio estético, empreendedorismo, normas técnicas e Educação Ambiental são componentes fundamentais na formação de técnicos que atuam em equipes com iniciativa, criatividade e sociabilidade (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2008, p. 6).

Dessas premissas emergiram os questionamentos que permeiam esta pesquisa e as indagações presentes na nossa revisão de literatura, no sentido de trazer à tona a necessidade de adequação da determinação legal acima aduzida à realidade social em nossa volta sem perder de vista que a produção do conhecimento musical é determinada por uma linguagem artística musical específica que garante a subsistência da arte da música na sua essência e validade. É só assim que a arte pode subsidiar um processo educacional direcionado à formação de indivíduos autônomos, críticos e sensibilizados.

Bem se sabe que as determinações sociais, econômicas e políticas junto ao desenvolvimento tecnológico, científico e cultural orientam e caracterizam as propostas educacionais e, nesse sentido, veem exigindo profissionais cada vez mais polivalentes, plurifuncionais, flexíveis e resilientes, frente aos diversos contextos mercadológicos que amparam o profissional técnico, contextos que podem inclusive ainda serem desconhecidos. Refletir sobre o processo de

formação musical é fundamental para atuação do profissional em música, pois, possibilita pensar sobre as condições em que os cursos técnicos profissionalizantes são ofertados, bem como contribuir para novas diretrizes e metas da educação sem perder o valor intrínseco da arte – aqui mais especificamente a arte musical.

A seguir apresentamos nosso percurso metodológico a partir do qual evidenciamos certo déficit de valores estéticos na formação do técnico em música diante da análise que propomos sobre matrizes curriculares e o projeto político pedagógico (PPP) de um dos conservatórios estaduais de Minas Gerais.

CAPÍTULO 2 – PERCURSO METODOLÓGICO

Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que-fazer-se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino, continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade (FREIRE, 1996, p. 32).

Existem várias fontes de conhecimento, o senso comum, a religião, a filosofia e a ciência são exemplos dessas fontes. Cada uma oferece uma especificidade. Ao senso comum confiamos à origem do saber que é passado de geração em geração, boca-a-boca. À religião encarregamos o conhecimento que responde aos dogmas da nossa fé, àquilo que não vemos, mas sentimos. À filosofia direcionamos o conhecimento que considera o exercício do próprio pensar como uma incessante estratégia de busca pelo saber, é o conhecimento abrindo caminho para o próprio conhecimento. Por fim, a ciência que é responsável pela produção do conhecimento sistematicamente organizado garantindo, mesmo que momentaneamente, um maior nível de segurança e confiabilidade às respostas das indagações que dizem sobre os fenômenos que permeiam a vida humana. Lakatos e Marconi (2003, p. 80) entendem “por ciência uma sistematização de conhecimentos, um conjunto de proposições logicamente correlacionadas sobre o comportamento de certos fenômenos que se deseja estudar”.

A partir destas considerações inferimos que a sistematização do processo de produção do conhecimento científico exige um procedimento de pesquisa no qual se faz o uso de abordagens, métodos e técnicas específicas direcionadas a um objeto determinado, que servirão para sustentação de um resultado final. Daí ser a pesquisa o passo essencial para produção do conhecimento científico “um procedimento formal, com métodos de pensamento

reflexivo, que requer um tratamento científico e se constitui no caminho para conhecer a realidade ou para descobrir verdades parciais” (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 155).

Sendo assim, passamos, então, ao caminho metodológico que percorremos para o desenvolvimento desta pesquisa.

- **Métodos, procedimentos e técnicas de pesquisa**

Segundo Lakatos e Marconi (2003) a seleção dos métodos, das técnicas e dos procedimentos adotados em uma pesquisa científica e que deve estar vinculada a um determinado problema de investigação proposto. Nas palavras das autoras “tanto os métodos quanto as técnicas devem adequar-se ao problema a ser estudado, às hipóteses levantadas e que se queiram confirmar” (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 163). De acordo com as autoras, a especificidade da formulação de um problema de pesquisa está na indicação da dificuldade que se pretende resolver com o procedimento investigatório, e, segundo Minayo (2009, p. 39) “ao formularmos perguntas ao tema estaremos construindo sua problematização. Um problema decorre, portanto, de um aprofundamento do tema”. O problema, na prática, subsidia uma determinada ação e intelectualmente propõe o conhecimento sobre um determinado objeto.

Nesse sentido, retomamos o nosso problema para melhor sustentarmos o percurso metodológico adotado para esta pesquisa, que consiste no seguinte questionamento: como incorporar elementos estéticos da obra Filosofia da nova música de Theodor W. Adorno na formação de alunos dos cursos técnicos profissionalizantes de nível médio em instrumento musical oferecido pelos conservatórios estaduais de Minas Gerais?

A partir desse questionamento tomamos por objetivo geral a empreitada de compreender de que maneira estão sedimentadas as reflexões filosóficas

estéticas na estrutura curricular dos referidos cursos, a fim de apontar a relevância do contexto estético filosófico no ensino/aprendizagem e formação musical.

Desta forma, nossos objetivos específicos foram assim estabelecidos:

Identificar a presença ou ausência de reflexões estéticas na formação técnica em música e apresentar valores estéticos que contribuam para formação de indivíduos críticos, reflexivos e sensibilizados. Estabelecemos por hipótese a alegação de que a formação técnica profissionalizante de nível médio em música está desprovida de reflexões filosóficas estéticas necessárias para garantir um processo de formação de indivíduos críticos, reflexivos, emancipados intelectualmente por meio da arte musical e conectados à realidade social que envolve o fazer artístico.

Diante do exposto, esta pesquisa compartilhou da abordagem qualitativa por seu caráter interpretativo, tendo em vista que “ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes” (MINAYO, 2009, p. 21) as quais correspondem às manifestações humanas que representam não só o agir, mas o pensar e o interpretar das ações que o homem vivencia em sociedade e que não podem ser mensuradas ou quantificadas.

As técnicas escolhidas para o levantamentos de dados foram: a análise bibliográfica e documental, tendo em conta o que nos ensina Lakatos e Marconi (2003, p. 183), a saber:

a pesquisa bibliográfica, ou de fontes secundárias, abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, testes, material cartográfico etc., até meios de comunicação orais: rádio, gravações em fitas magnéticas e audiovisuais: filmes e televisão. Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto, inclusive conferências seguidas de debates que tenham sido transcritos por alguma forma, quer publicadas, quer gravadas.

Após apresentarmos os procedimentos que adotamos para o desenvolvimento desta pesquisa, passamos, então, para verificação da forma como tratamos os dados.

- **Revisão bibliográfica**

Um procedimento de pesquisa que gera inquietações e que se apresente como uma lupa para ampliar as dissonâncias sociais que permeiam o contexto formativo do músico e sua relação com a sociedade é imprescindível para o diagnóstico dos problemas que orbitam o profissional da música. Assim, destacamos a seguir algumas dessas inquietações, no sentido de melhor compreender as problemáticas em torno do contexto da formação profissional técnica musical.

Ao lançar sua pesquisa intitulada *Educação profissional - novos paradigmas, novas práticas*, que aqui direcionamos para o espaço da educação profissional técnica de nível médio em música, Nascimento (2003) apresenta argumentos que contribuem para elucidar o processo de reorganização, reflexão, reestruturação e transformação que permeiam o sistema educacional em face dos novos parâmetros que a atual conjuntura vem exigindo da formação profissional.

A questão da preparação profissional não pode mais ser pensada a partir da simples transmissão de conhecimentos e do adestramento para formas de trabalho estáticas. [...] A valorização da polivalência e da plurifuncionalidade, como necessidades básicas, está reorientando os programas educacionais, impondo novos parâmetros para formação dos indivíduos. Neste contexto, são valorizadas as suas capacidades criativas, os valores estéticos, a sensibilidade, a ética, a valorização da subjetividade, dos afetos, etc. [...] O que, em termos de qualificação, determina mais um saber ser do que um saber fazer (NASCIMENTO, 2003, p. 70).

Especificamente em relação ao contexto da formação musical a mesma autora nos alerta para o fato de que

nossa tradição eurocêntrica e oitocentista fez com que discriminássemos qualquer outro tipo de atuação/preparação do músico que não fosse a do interprete solista, admitindo-se, quando muito, sua atuação em grandes orquestras – o que não quer dizer que sejam preparados com esse intuito [...]. Preparar profissionais críticos e reflexivos para uma sociedade que passa pela mundialização dos gostos e estilos torna-se tarefa desafiadora e instigante. Um dos desafios está em garantir os meios para construção da identidade cultural, evitando a massificação e a reprodução acrítica (NASCIMENTO, 2003, p. 73-74).

Em outra pesquisa intitulada Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios, Esperidião (2002) traz à tona um elemento que devemos considerar ao pensar a educação profissional. O fato de que ainda permanece em nossa cultura certo menosprezo ao profissional de nível técnico, isso advém da própria origem dos cursos profissionais que à época evidenciavam um aspecto assistencialista exigido pela sociedade naquele momento histórico

os primórdios da formação profissional em nosso país registram apenas decisões circunstanciais destinadas especialmente a amparar órfãos e à classe menos favorecida, assumindo um caráter assistencialista. Na segunda metade do século XIX foram criadas várias sociedades civis, destinadas a amparar crianças órfãs e abandonadas, oferecendo-lhes instrução teórica e prática e iniciando-as no ensino industrial [...] Com a expansão industrial, no início do século XX, surge a necessidade de preparação de mão de obra especializada e ao mesmo tempo, mais barata, e o ensino profissionalizante deixa seu caráter assistencialista, passando a ser uma política de incentivo ao processo de industrialização do país (ESPERIDIÃO, 2002, p. 69-70).

É o que sucedeu com a educação musical no Brasil. Desde os jesuítas percebe-se que o ensino de música se destinava ao processo de catequização de

índios e negros em busca de compor um corpo musical religioso por uma maneira rápida e mais barata.

Pois bem, Esperidião (2002, p. 70-71) também não deixa de enfatizar o fato que

no âmbito da educação musical realizada nos conservatórios, observamos que o pensamento de uma educação tecnicista é predominante. Ao aluno compete adquirir as habilidades necessárias para a execução instrumental em detrimento de uma educação musical que contemple o indivíduo como um ser atuante, reflexivo, sensível e criativo [...] é necessário realizar profundas reflexões sobre os currículos e as práticas pedagógicas dos Conservatórios, superando o enfoque tecnicista e o paradigma curricular da pedagogia tradicional e adotando-se novas concepções de educação musical, as quais devem estar em conexão com a realidade em que se inserem. Assim, a formação predominantemente tecnicista deverá ceder lugar a uma formação que considere o sujeito nas suas potencialidades e na sua capacidade de realizar uma ação transformadora na sociedade.

No mesmo esteio que Esperidião (2002), no trabalho sobre a formação do técnico em música em nível médio na visão de professores de instrumento musical, Costa (2012, p. 104) afirma que

a função do técnico no campo das artes e da música, em específico, requer melhor compreensão e mesmo delimitação. A forte tradição propedêutica, que objetiva o acesso ao curso superior, soma-se à histórica desvalorização desse estrato formativo, o que parece acentuar a disjunção entre formação em nível médio e as possibilidades de trabalho e profissionalização existentes.

No mesmo trabalho, Costa (2012) nos alerta para o conceito de “técnico” na formação técnica em música, que muitas vezes é confundido com o ensino de técnicas direcionadas para a execução instrumental. Neste sentido, a autora orienta que

técnica e arte precisam ser conjugadas para dar conta da realização artística e para a preparação daqueles que irão se dedicar profissionalmente a ela. Nesse tocante, as preocupações mais abstratas são postas de lado, visto que o entendimento do que é um profissional em nível técnico parece convergir para o saber-fazer com base na resolução de problemas que se revelam nas situações complexas de performance, o que exige aquisição de certas competências (COSTA, 2012, p. 106).

No entanto, nesse contexto, devemos tomar o cuidado para não entendermos a desenvoltura técnica como algo desnecessário, sob pena de lançarmos a arte da música à banalização da habilidade cognoscível proporcionada pelo conhecimento musical.

Penna, Barros e Melo (2012) realizaram uma pesquisa intitulada Educação musical com função social: qualquer prática vale? Os autores propuseram uma análise sobre contextos educativos musicais promovidos por ONGs, projetos sociais e associações comunitárias, de onde “a música tem sido bastante valorizada em projetos voltados para a inserção social”, no entanto, muitas dessas práticas colocam em evidência a diluição dos objetivos propriamente musicais.

Nesse âmbito, os autores atentam para duas funções do ensino de música que consideramos relevantes para nossa pesquisa: a função *contextualista* - que prioriza a formação global do indivíduo, enfocando aspectos psicológicos ou sociais - e a função *essencialista* – voltada aos conhecimentos propriamente musicais, enfatizando o domínio técnico profissionalizante da linguagem e do fazer artístico. Nas palavras dos autores

as funções essencialistas e contextualistas correspondem, respectivamente, aos argumentos propostos por duas tendências filosóficas que [...] fundamentam programas de educação musical: a “filosofia intrínseca”, que se apoia na “promoção da música por ela mesma”, tendo como base o “valor da própria música”; e a “filosofia extrínseca”, “utilitária e funcional, referencial ou social” (PENNA; BARROS; MELO, 2012, p. 65).

O impasse entre essas duas funções no ensino musical (essencialista e contextualista) serve de analogia para a dificuldade, apontada por nossa pesquisa, em promover uma formação musical que visa atender ao mercado de trabalho e simultaneamente a formação de indivíduos que buscam se humanizar pelo domínio da linguagem específica musical consolidada numa carreira acadêmica. Esse problema tem permeado o ensino profissionalizante em música, principalmente no âmbito formação técnica de nível médio, o que constatamos a partir da análise de algumas matrizes curriculares, de um conservatório estadual mineiro, nas quais observamos que nos últimos anos houve oscilações reducionistas de carga horária, extinção de disciplinas específicas da linguagem musical e surgimento de outras disciplinas com caráter profissionalizante voltado aos interesses mercadológicos.

Em nosso entendimento acreditamos na necessidade de manutenção das duas perspectivas na formação do músico que é, ao mesmo tempo, um ser humano dotado de individualidades, bem como um profissional habilitado. Não há como desvencilhar a função essencialista da função contextualista da educação e o problema surge na incapacidade de se fazer valer o equilíbrio entre ambas. Nessa perspectiva, a filosofia estética tem seu valor e respaldo, pois, oferece um momento de reflexão sobre as condições em que a formação musical se processa, bem como sobre o mundo no qual o profissional técnico em música irá atuar.

Assim, percebemos, na revisão de literatura elencada acima, a presença de certas inquietações que dizem respeito ao tecnicismo, ao valor assistencialista da carreira musical impregnado culturalmente, ao predomínio da formação erudita em face da formação popular, à propedêutica tradicionalista do ensino musical, à preponderância do academicismo diante da profissionalização, certo impasse no entendimento de que o curso técnico seja ou não sequencial para a formação superior.

Todos esses argumentos nos levam a pensar e desejar uma formação técnica musical que considera os valores estéticos; que sirva de desmistificação da raiz preconceituosa direcionada à formação profissional; que contribua para formação de indivíduos atuantes, reflexivos e sensibilizados; que seja capaz de evitar a massificação e a reprodução musical acrítica; que seja conectada à realidade social, aos interesses do mundo de trabalho, sem deixar de lado o aspecto humano do músico bem como os valores intrínsecos da arte musical. No entanto, qualquer prática musical vale? Qualquer repertório musical contribui para o desenvolvimento cognitivo? Beijinho no ombro é uma produção filosófica?⁷

É nesse contexto que reside o perigo que induz à banalização do profissional da música, porque nem sempre a realidade que se apresenta a nossa volta vem contribuir para manutenção ou perpetuação da arte musical na sua essência. Nem sempre há o devido respeito às produções musicais ou à consideração da música como um verdadeiro elemento artístico, dotado de uma linguagem própria que é responsável pela arte de combinar os sons nos seus mais diversos aspectos, buscando sensibilizar os ouvintes e instigar as emoções, o pensar, o refletir estético. Ou seja, nem sempre há a garantia de uma formação estética musical emancipadora, autônoma e crítica. Muito menos parece haver preocupação com o desenvolvimento cognitivo da audição musical em que a música possa ser considerada uma fonte de produção e de transmissão de conhecimentos, pois, a realidade que se apresenta em nossa volta está fortalecida pela lógica de mercado, lógica determinada por um sistema capitalista onde o lucro é o interesse suprasumo, sobrepondo-se ao próprio indivíduo reificado.

⁷Menção a uma prova de filosofia elaborada em uma escola do Ensino Médio do Distrito Federal no ano de 2014. A prova gerou polêmica nas redes sociais, pois, o professor elaborador da prova referiu-se à funkeira Valesca Popozuda como a “grande pensadora contemporânea”.

Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/noticias/2014/05/13/valesca-popozuda-visita-escola-onde-foi-chamada-de-pensadora-contemporanea.htm>>.

Acesso em: 25 out. 2016.

Nessa perspectiva, a formação profissional técnica em música de nível médio merece ser pensada de forma a proporcionar o equilíbrio entre o aprimoramento das habilidades técnicas próprias da arte musical e a formação do indivíduo no seu contexto humano e social, para que a prática educacional, a arte da música em si e a formação humana não sejam prejudicadas. É notório que o mercado de trabalho exige profissionais flexíveis, dotados de sensibilidades sociais e plurifuncionais, no entanto, também se exige o domínio técnico de desenvoltura prática no instrumento e na linguagem musical própria.

- **Análise documental**

O ensino musical institucionalizado trouxe consigo certa mudança na maneira de se conceber o ensino musical. O antigo modo de ensino que se pautava no sistema mestre-aprendiz passou ser substituído por um sistema pedagógico universal, preso ao rigor de um plano de estudo que é estruturado e organizado por uma grade curricular de disciplinas e conteúdos pré-determinados, a partir dos quais se espera que o indivíduo matriculado possa adquirir certo domínio do sistema linguístico exigido e expressado pela arte da música.

Uma breve análise nas matrizes curriculares do curso técnico profissionalizante em instrumento nos últimos anos nos mostrou que as transformações e modificações curriculares ocorreram, na sua maior parte, para atender às necessidades do sistema econômico vigente, às ideologias políticas e não essencialmente para atender aos anseios de uma formação musical estruturada no domínio de conteúdos específicos da expressão musical e de valorização do indivíduo humano.

Disciplinas inerentemente musicais tiveram sua carga horária diminuída ou foram excluídas do currículo para dar lugar às disciplinas que atendam às expectativas do mercado de trabalho. Agregado a este fato, notamos uma

redução na carga horária geral do curso técnico em instrumento oferecido pelos conservatórios estaduais mineiros que, no ano de 2002, exigia uma carga horária de 1.633h20min em disciplinas, acrescida de 100h de estágio curricular passou, atualmente, contar com uma carga horária de 966h40min sem exigência de estágio curricular.

Percebemos, ainda, certa redução na carga horária de disciplinas especificamente musicais como Percepção Musical que, no ano de 2005, contava com uma carga total de 204h para, atualmente, contar com uma carga horária de 133h20min; História da Música que no ano de 2000 contava com carga horária total de 133h20min, atualmente, conta com uma carga horária total de 66h40min.

Além das reduções nas cargas horárias de determinadas disciplinas, outras deixaram de existir. É o caso de Canto Coral; Música de Câmara; Instrumento Complementar; Leitura à Primeira vista, Transposição e Acompanhamento; Prática de Orquestra; Prática de Ensino e Estágio Curricular; enquanto surgiram as disciplinas Produção Cultural e Empreendedorismo; Oficina de Multimeios; Ética e Normas Técnicas.

Vejamos esses dados com mais clareza nas matrizes curriculares conforme os quadros que se seguem:

Quadro 1 Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2000

MATÉRIA	CONTEÚDO	2000				2001				2002				Total
		1ª SÉRIE				2ª SÉRIE				3ª SÉRIE				
		1º P		2º P		1º P		2º P		1º P		2º P		
		AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	
Instrumento	Instrumento	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
Comunicação e Expressão Musical	Percepção Musical	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
	Noções de Estruturação Musical	01	16:40	01	16:40									33h20
	Estruturação Musical					02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	133h20
	Canto Coral	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20					133h20
	Música de Câmara	02	33:20	02	33:20	02	33:20							100h
	Prática de Orquestra							02	33:20	02	33:20	02	33:20	100h
	História da Música Erudita e Apreciação Musical	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20					133h20
	Música Popular e Folclórica	01	16:40	01	16:40									33h20
Pedagógicas	Estrutura e Funcionamento do Ensino de 1º Grau									01	16:40	01	16:40	33h20
	Psicologia da Educação	01	16:40	01	16:40									33h20
	Metodologia Geral			02	33:20	02	33:20							66h40
	Prática de Ensino e Estágio Curricular							02	33:20	03	50:00	03	50:00	133h20
TOTAL		13	216h40	15	250h	14	233h20	14	233h20	12	200h	12	200h	1333h20

As = AULA SEMANAL CHA= CARGA HORÁRIA ANUAL

Fonte: Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubistchek de Oliveira (2000).

Quadro 2 Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2001

ÁREA	MATÉRIA	CONTEÚDO	2001				2002				2003				Total	
			1ª SÉRIE				2ª SÉRIE				3ª SÉRIE					
			1º P		2º P		1º P		2º P		1º P		2º P			
			AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS		
Instrumento	Instrumento	Instrumento	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h	
		Leitura, Acompanhamento e Transposição	01	16:40	01	16:40										33h20
Comunicação e Expressão Musical	Percepção Musical	Percepção Musical	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h	
	Estruturação Musical	Noções de Estruturação Musical	01	16:40	01	16:40									33h20	
		Estruturação Musical					02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	133h20	
	Canto coral	Canto Coral	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20					133h20	
	Música de Câmara ou Prática de Conjunto	Música de Câmara ou Prática de Conjunto	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20					133h20	
	Prática de Orquestra	Prática de Orquestra							02	33:20	02	33:20	02	33:20	100h	
	História da Música	História da Música Erudita	História da Música Erudita	02	33:20	02	33:20								66h40	
História da Música Popular		História da Música Popular	02	33:20	02	33:20								66h40		
	Apreciação	Apreciação Erudita										01	16:40	01	16:40	33h20
Pedagógicas	Estrutura e Func. do Ens. 1º Grau	Estrutura e Funcionamento do Ensino de 1º Grau										01	16:40	01	16:40	33h20
	Psicologia da Educação	Psicologia da Educação	01	16:40	01	16:40									33h20	
	Metodologia Geral	Metodologia Geral			02	33:20	02	33:20							66h40	
	Prát. de Ens. e Estágio Curricular	Prática de Ensino e Estágio Curricular							02	33:20	02	33:20	02	33:20	100h	
TOTAL GERAL			15	250h	17	283h20	12	200h	14	233h20	12	200h	12	200h	1366h40	

As = AULA SEMANAL CHA= CARGA HORÁRIA ANUAL

Fonte: Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubistchek de Oliveira (2001).

Quadro 3 Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2002

DISCIPLINAS	PLANO CURRICULAR – TÉCNICO EM INSTRUMENTO												TOTAL
	1º PERÍODO		2º PERÍODO		3º PERÍODO		4º PERÍODO		5º PERÍODO		6º PERÍODO		
	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	
INSTRUMENTO	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
LEITURA À 1ª VISTA, TRANSPOSIÇÃO E ACOMPANHAMENTO	01	16:40	01	16:40									33h20
PERCEPÇÃO MUSICAL	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
NOÇÕES DE ESTRUTURAÇÃO MUSICAL	01	16:40	01	16:40									33h20
ESTRUTURAÇÃO MUSICAL					02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	133h20
CANTO CORAL	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20					133h20
MÚSICA DE CÂMARA	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
PRÁTICA DE CONJUNTO POPULAR	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
ORGANIZAÇÃO E EVOLUÇÃO DA ORQUESTRA E/OU PRÁTICA DE ORQUESTRA	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
HISTÓRIA DA MÚSICA	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20					133h20
APRECIAÇÃO MUSICAL ERUDITA									02	33:20	02	33:20	66h40
INSTRUMENTO COMPLEMENTAR	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	100h
TOTAL	17	283:20	17	283:20	17	283:20	17	283:20	15	250:00	15	250:00	1.633h20
ESTÁGIO CURRICULAR								33:20		33:20		33:20	100h

As = AULA SEMANAL CHA= CARGA HORÁRIA ANUAL

Fonte: Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubistchek de Oliveira (2002).

Quadro 4 Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2004

DISCIPLINAS	PLANO CURRICULAR – TÉCNICO EM INSTRUMENTO												TOTAL
	1º				2º				3º				
	1º PÉRIODO		2º PÉRIODO		3º PÉRIODO		4º PÉRIODO		5º PÉRIODO		6º PÉRIODO		
	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	
INSTRUMENTO	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
LEITURA À 1ª VISTA, TRANSPOSIÇÃO E ACOMPANHAMENTO	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40					66h40
CANTO CORAL	02	33:20	02	33:20	02	33:20							100h
ESTRUTURAÇÃO MUSICAL	01	16:40	01	16:40	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	166h40
FOLCLORE	01	16:40	01	16:40	01	16:40							50h
HISTÓRIA DA MÚSICA	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	02	33:20	02	33:20	133h20
INSTRUMENTO COMPLEMENTAR	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	100h
PRÁTICA DE CONJUNTO	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
PERCEPÇÃO MUSICAL	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
TOTAL	13	216h40	13	216h40	14	233h20	11	183h20	11	183h20	11	183h20	1.216h40
ESTÁGIO CURRICULAR								33:20		33:20		33:20	100h

As = AULA SEMANAL CHA= CARGA HORÁRIA ANUAL

Fonte: Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubistchek de Oliveira (2004).

Quadro 5 Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2004

DISCIPLINAS	PLANO CURRICULAR – TÉCNICO EM INSTRUMENTO												TOTAL
	1º PÉRIODO		2º PÉRIODO		3º PÉRIODO		4º PÉRIODO		5º PÉRIODO		6º PÉRIODO		
	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	
INSTRUMENTO	02	34	02	34	02	34	02	34	02	34	02	34	204
CANTO CORAL	02	34	02	34									68
ESTRUTURAÇÃO MUSICAL	01	17	01	17	02	34	02	34	02	34	02	34	170
HISTÓRIA DA MÚSICA, APRECIÇÃO MUSICAL E FOLCLORE	02	34	02	34									68
INSTRUMENTO COMPLEMENTAR	01	17	01	17									34
PRÁTICA DE CONJUNTO							02	34	02	34	02	34	102
PERCEPÇÃO MUSICAL	02	34	02	34	02	34	02	34	02	34	02	34	204
TOTAL	10	170h	10	170h	06	102h	08	136h	08	136h	08	136h	850h
ESTÁGIO CURRICULAR								34		34		34	102h

As = AULA SEMANAL CHA= CARGA HORÁRIA ANUAL

Fonte: Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubistchek de Oliveira (2004)

Quadro 6 Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2005

DISCIPLINAS	PLANO CURRICULAR – TÉCNICO EM INSTRUMENTO												TOTAL
	1º MÓDULO		2º MÓDULO		3º MÓDULO		4º MÓDULO		5º MÓDULO		6º MÓDULO		
	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	
INSTRUMENTO	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
APRECIAÇÃO MUSICAL					01	16:40	01	16:40					33h20
CANTO CORAL	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40					66h40
CENOGRAFIA											01	16:40	16h40
ÉTICA E LEGISLAÇÃO									01	16:40			16h40
ESTRUTURAÇÃO MUSICAL	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40					66h40
EXPRESSÃO CORPORAL											01	16:40	16h40
FOLCLORE REGIONAL E MÚSICA POPULAR									01	16:40			16h40
HISTÓRIA DA ARTE	01	16:40	01	16:40									33h20
HISTÓRIA DA MÚSICA					01	16:40	01	16:40					33h20
MÚSICA DE CÂMARA					01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	66h40
NOÇÕES DE REGÊNCIA									01	16:40			16h40
OFICINA MULTIMEIOS									01	16:40			16h40
PERCEPÇÃO MUSICAL	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	100h
PRÁTICA DE CONJUNTO	01	16:40	01	16:40									33h20
PRODUÇÃO CULTURAL											01	16:40	16h40
TEORIA MUSICAL	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	100h
TOTAL	08	133h20	08	133h20	09	150h	09	150h	09	150h	08	133h20	850h

As = AULA SEMANAL CHA= CARGA HORÁRIA ANUAL

Fonte: Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubistchek de Oliveira (2005).

Quadro 7 Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2008

DISCIPLINAS	PLANO CURRICULAR – TÉCNICO EM INSTRUMENTO												TOTAL
	1º MÓDULO		2º MÓDULO		3º MÓDULO		4º MÓDULO		5º MÓDULO		6º MÓDULO		
	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	AS	CHS	
INSTRUMENTO	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	02	33:20	200h
CANTO CORAL	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40					66h40
ESTRUTURAÇÃO MUSICAL	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40					66h40
FOLCLORE REGIONAL E MÚSICA POPULAR									01	16:40			16h40
HISTÓRIA DA ARTE	01	16:40	01	16:40									33h20
HISTÓRIA DA MÚSICA E APRECIÇÃO MUSICAL					01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	66h40
MÚSICA DE CÂMARA					01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	66h40
NOÇÕES DE REGÊNCIA									01	16:40			16h40
PERCEPÇÃO MUSICAL	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	100h
PRÁTICA DE CONJUNTO	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	100h
TEORIA MUSICAL	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	01	16:40	100h
TOTAL	08	133h20	08	133h20	09	150h	09	150h	09	150h	07	116h40	833h20

As = AULA SEMANAL CHA= CARGA HORÁRIA ANUAL

Fonte: Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubistchek de Oliveira (2008).

Quadro 8 Matriz curricular dos CEM – Curso Técnico em Instrumento. Ano: 2009

DISCIPLINAS	PLANO CURRICULAR – TÉCNICO EM INSTRUMENTO MUSICAL						TOTAL
	1º ANO		2º ANO		3º ANO		
	AS	CHA	AS	CHA	AS	CHA	
INSTRUMENTO	02	66h40	02	66h40	02	66h40	200h
PERCEPÇÃO MUSICAL	02	66h40	02	66h40			133h20
HISTÓRIA DA ARTE	01	33h20					33h20
PRÁTICA DE CONJUNTO	01	33h20	01	33h20	01	33h20	100h
FOLCLORE E MÚSICA POPULAR	01	33h20					33h20
NOÇÕES DE EDUCAÇÃO MUSICAL	01	33h20					33h20
OFICINA MULTIMEIOS	01	33h20	01	33h20	01	33h20	100h
ATIVIDADE ARTÍSTICA COMPLEMENTAR	01	33h20					33h20
ESTRUTURAÇÃO MUSICAL			01	33h20	02	66h40	100h
HISTÓRIA DA MÚSICA E APRECIÇÃO MUSICAL			01	33h20	01	33h20	66h40
ÉTICA E NORMAS TÉCNICAS			01	33h20			33h20
PRÁTICA DE ENSINO			01	33h20	01	33h20	66h40
PRODUÇÃO CULTURAL E EMPREENDEDORISMO					01	33h20	33h20
TOTAL	10	333h20	10	333h20	09	300h	966h40

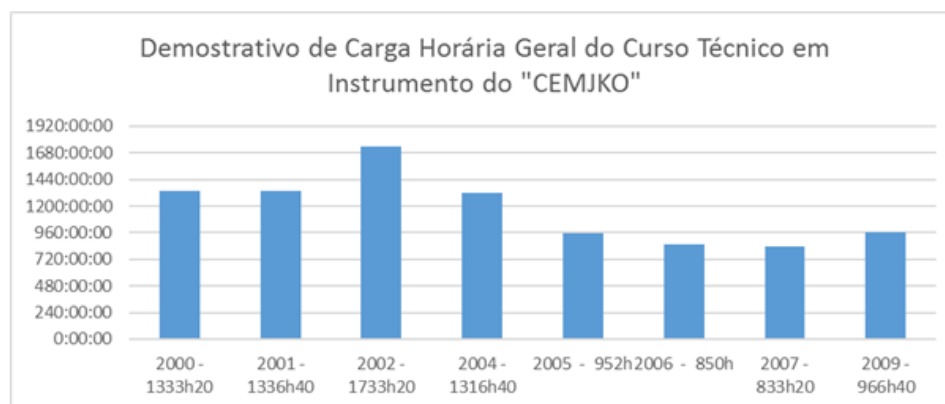
AS = AULA SEMANAL CHA= CARGA HORÁRIA ANUAL

Fonte: Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubistchek de Oliveira (2009).

Atualmente o curso técnico em instrumento está sendo executado com a carga horária da matriz curricular do ano de 2009, ano de sua última alteração.

A análise das matrizes curriculares acima nos permitiu constatar as oscilações da carga horária do curso técnico em instrumento oferecido por um conservatório estadual mineiro, podendo ser melhor configuradas nos gráficos que se seguem:

Gráfico 1 Visão geral da carga horária de 2000 a 2009



Vale ressaltar o que diz o parágrafo único do artigo 11 da resolução nº 718/2005 da SEEMG no seguinte teor:

Art.11 - Os Conservatórios Estaduais de Música deverão adotar as diretrizes da legislação em vigor para a Educação Profissional na organização dos cursos técnicos e seus respectivos planos e na formulação das propostas curriculares.

Parágrafo único. Os cursos técnicos deverão observar a carga horária total de, no mínimo, 800h (oitocentas horas) e de, no máximo, 1200h (hum mil e duzentas horas) - Resolução n. 718 de 18 de novembro de 2005 (MINAS GERIAS, 2005).

Diante do exposto, há o entendimento de que os cursos técnicos deverão observar a carga horária total de, no mínimo 800h (oitocentas horas) e de, no máximo, 1200h (um mil e duzentas horas). Assim, compreendemos que ainda há condições de ampliação da carga horária vigente para fazer valer conteúdos de “raciocínio estético” conforme orientação proposta para os cursos constantes do eixo tecnológico Produção Cultural e Design preconizado no CNCT. Circunstância em que a proposta estética elencada por Adorno na obra *Filosofia da nova música* apresenta seu grau de relevância e importância para o enriquecimento das reflexões estéticas que devem permear a formação do músico profissional, seja no conteúdo programático das disciplinas já existentes no currículo, seja na conclamação de uma nova disciplina estética filosófica.

A seguir apresentamos os gráficos que ilustram as oscilações de carga horária das disciplinas que cuidam de conteúdos especificamente musicais, tais disciplinas são essenciais para o desenvolvimento de habilidades próprias da arte da música, bem como para reflexões estéticas que orientam a formação do músico. Então, veremos que houve uma redução da carga horária de certas disciplinas enquanto outras foram extintas das matrizes curriculares, evidenciando certa insuficiência de espaço para o aparato estético filosófico na formação do profissional técnico em instrumento do Conservatório “JKO”.

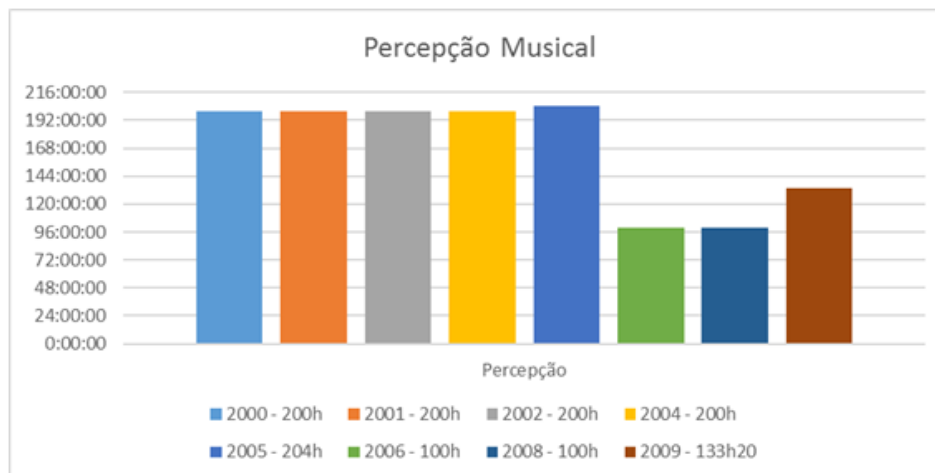
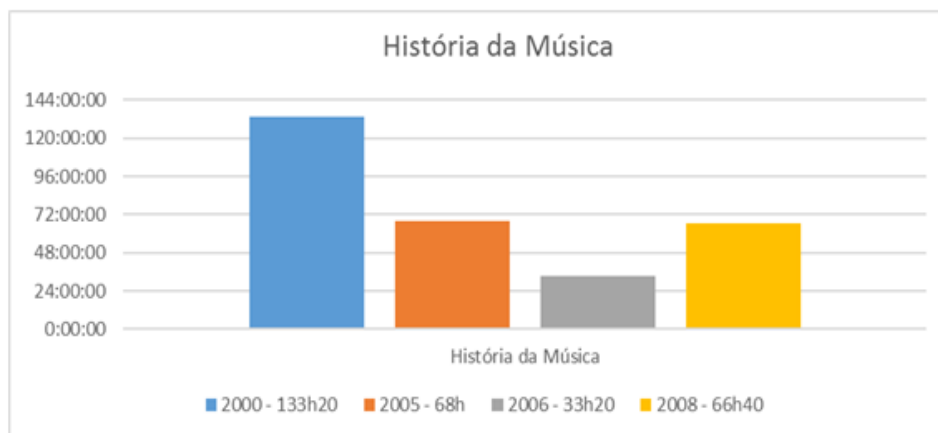
Gráfico 2 Carga horária da disciplina Percepção Musical de 2000 a 2009**Gráfico 3** Carga horária da disciplina História da Música de 2000 a 2009

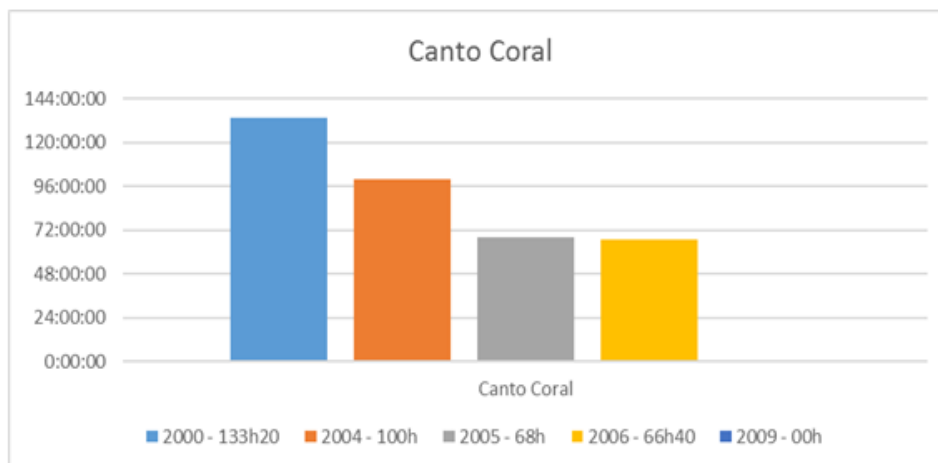
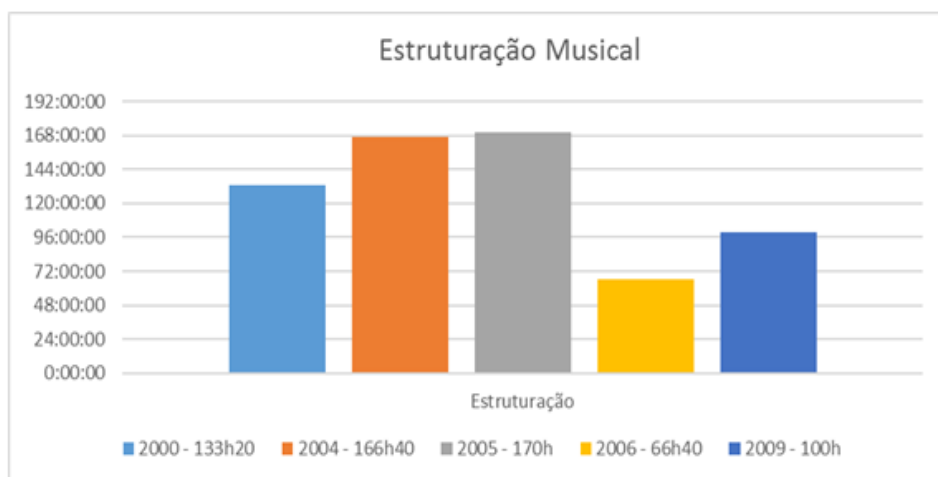
Gráfico 4 Carga horária da disciplina Canto Coral de 2000 a 2009**Gráfico 5** Carga horária da disciplina Estruturação Musical de 2000 a 2009

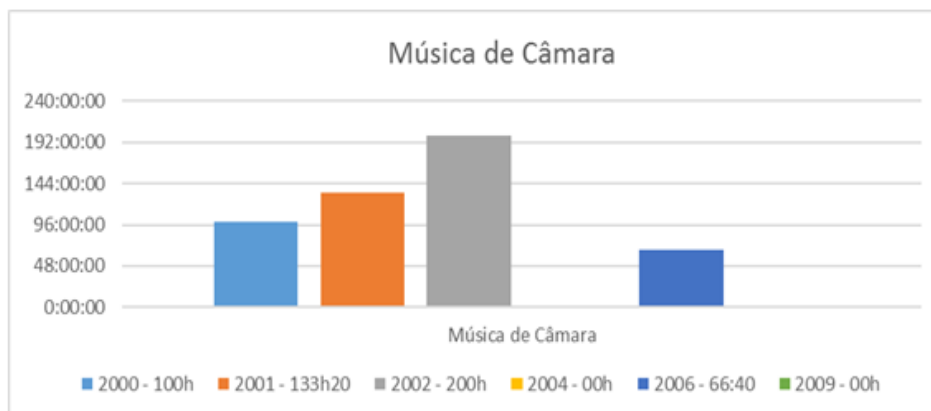
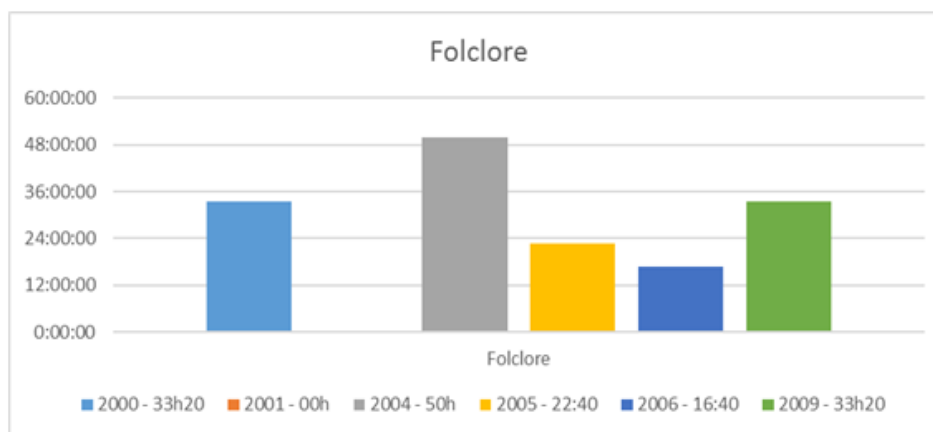
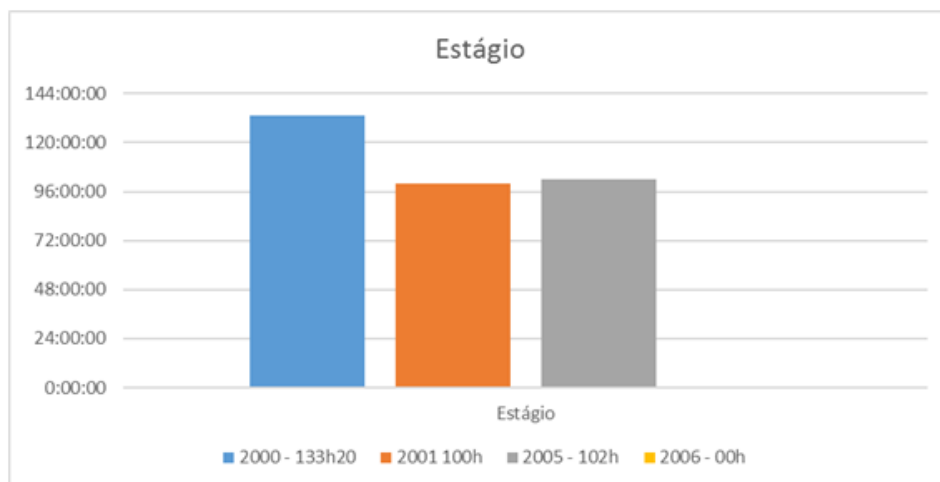
Gráfico 6 Carga horária da disciplina Música de Câmara de 2000 a 2009**Gráfico 7** Carga horária da disciplina Folclore de 2000 a 2009

Gráfico 8 Carga horária da disciplina Estágio de 2000 a 2009.



De acordo com o atual (gestão 2008-2012, em atualização) Projeto Político Pedagógico (PPP) do Conservatório Estadual “JKO” compete às disciplinas supracitadas os seguintes objetivos:

Percepção musical: “Dominar leitura musical. Vivenciar a harmonia teórica. Apresentar desenvolvimento da percepção rítmica, melódica e harmônica. Analisar e criar usando para isso, uma teoria mais voltada à Estética e Semiótica Musical. Analisar peças musicais em suas propriedades específicas”.

História da música: “conhecer diversos estilos musicais, aprofundando nos vários períodos desde a Idade Antiga (Grifo nosso) até a música do século XXI, analisando os compositores que se destacaram em cada fase”

Canto coral: “demonstrar afinação, leitura musical e assimilação de conceitos. Interagir no grupo. Situar-se dentro do naipe em que atua”.

Estruturação musical: desenvolver um trabalho analítico de reflexão que associe pensamento e prática, relacionados à estética e à composição, através da semiótica e crítica genética. Analisar obras musicais numa inter-relação entre composição, compositor, seu processo de criação e arte de improvisar”.

Música de câmara: demonstrar mais desenvoltura e domínio do instrumento. Executar peças instrumentais com boa sonoridade e afinação. Possuir conhecimento básico de repertórios próprios às pequenas formações instrumentais. Revelar automatismo, velocidade e independência na execução instrumental”.

Folclore: revelar interesse pelas manifestações folclóricas. Demonstrar conhecimento sobre folclore. Possuir hábito de pesquisa sobre o folclore”

A disciplina Estágio não consta mais no currículo e não foi abordada pelo atual projeto político pedagógico da escola.

Dessa forma, consoante a estrutura curricular vigente dos cursos técnicos de nível médio em instrumento do conservatório estadual mineiro “JKO”, tornou-se evidente a carência de espaço para promoção das reflexões estéticas na formação técnica musical. Às disciplinas que caberiam esta missão estão com a carga horária reduzida e por esse motivo não dão conta de abarcar seus objetivos específicos conforme propostos pelo vigente PPP, quanto mais sedimentarem o aparato estético de maneira consolidada. Por exemplo, a disciplina História da Música e questionamos: como sedimentar um conhecimento aprofundado da história da música, desde a pré-história até a música do século XXI, analisando os compositores e escolas que se destacaram em cada fase, conforme determinação dos objetivos da disciplina, em apenas 66h40min? Infelizmente, torna-se indubitável que a música do séc. XXI não será trabalhada nesta disciplina e o desencadeamento estético desenvolvido pela Nova Música não será incorporados na formação do músico técnico, por carência de tempo ou da existência de uma disciplina específica para o desenvolvimento de reflexões estéticas.

No entanto, há a possibilidade de ampliação da carga horária, já que de acordo com o parágrafo único do artigo 11 da Resolução nº 718/2005 da SEEMG, que dispõe sobre a organização e funcionamento do ensino de música nos Conservatórios do estado de Minas Gerais, prescreve que “os cursos técnicos

deverão observar a carga horária total de, no mínimo, 800h (oitocentas horas) e de, no máximo, 1200h (um mil e duzentas horas)” (MINAS GERAIS, 2005).

Conforme demonstrado no gráfico 1, atualmente o curso técnico profissionalizante de nível médio em instrumento dos conservatórios estaduais mineiros está estruturado em uma carga horária de disciplinas correspondente a 966h40min (novecentas e sessenta e seis horas e quarenta minutos). Assim sendo, existe a possibilidade de ampliação da carga horária até a máxima que é de 1200h (um mil e duzentas horas) para, então, fazer agregar o que propomos nesta pesquisa, ou seja, uma formação musical sedimentada por reflexões filosóficas em que valores estéticos possam ser articulados e a arte da música venha a ser desenvolvida na sua essência e plenitude como mais uma fonte de produção de conhecimento e desenvolvimento cognitivo.

Não há pretensão nessa pesquisa de oposição às novas disciplinas criadas com intenções de contribuir para formação do profissional técnico em instrumento musical às exigências do mercado de trabalho. Sabemos da necessidade de adequação às transformações sociais, às inovações tecnológicas e às exigências mercadológicas. No entanto, não pode haver inadvertência para o fato de que a formação musical exige o domínio de uma linguagem específica e para o entendimento de que a arte está para a sociedade, e vice-versa, muito além daquilo previsto pela estética tradicional, a saber: discussões em torno das questões: O que é o belo? O que é o gosto? O que é arte? Questões que se apresentam vinculadas às regras de um sistema artístico arcaico, tradicionalista, estático e limitado. O que propomos é a veiculação de elementos da estética vanguardista na formação musical, uma estética pautada na conexão da arte com a história e com a realidade social. Pois acreditamos que todo fenômeno artístico, que aqui direcionamos para a manifestação musical, se completa na sua fruição social.

Nesse sentido, assim como os meios científicos e tecnológicos se desenvolvem no curso da história, a própria concepção de arte também se encontra

em constante processo de desenvolvimento. A música, igualmente, responde ao ideal de progresso para se estabelecer como arte autêntica e autônoma, responsável pelo aguçamento da sensibilidade humana por meio da escuta. Por esse motivo, a formação musical deve ser permeada por uma reflexão estética que considere a música como elemento de sensibilização e de construção cognitiva humana.

Na esfera da formação musical não se deve privar o futuro profissional de refletir sobre o contexto social em que irá atuar seja como técnico seja como acadêmico, basta que esteja buscando o título de profissional. Felizmente ou não, essa realidade está sustentada pelo sistema capitalista no qual a ideia de mercado é imperial para o lucro e para o consumo generalizado de bens, produtos, serviços e até da arte, que deixa de ser uma manifestação humana de *uso* para ser um produto de *consumo*.

A indústria cultural domina o espaço artístico a ponto de colocar em cheque a própria arte na sua aura⁸ e, assim, a formação técnica em música entra em colapso e acaba por expor suas fraquezas evidenciando uma iminente barbárie artística.

Nogueira (2015), na sua pesquisa sobre Educação musical, Repertório e Emancipação no Contexto da Indústria Cultural, chama nossa atenção ao refletir sobre a educação musical inserida no contexto da Indústria Cultural. Para a autora

a crítica ao que muitas vezes é denominado repertório musical clássico ou universal é adequada. Em geral, este é basicamente representativo de uma arte europeia, branca e masculina. Este tipo de crítica, que remonta às décadas finais do século passado, certamente foi importante, principalmente

⁸Aqui fazemos referência a Walter Benjamin em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, em que Benjamin expõe que a reprodutibilidade técnica de uma obra de arte em série visa atender a um grande número de indivíduos, no entanto, “o âmbito da autenticidade escapa inteiramente à reprodutibilidade técnica e, evidentemente, não só a esse tipo de reprodutibilidade [...] O que desaparece na época da reprodução técnica da obra é a sua aura (BENJAMIN, 2012, p. 12-13).

no sentido de desconstruir padrões estéticos colonialistas; reconhecer a legitimidade da crítica, no entanto, não significa abrir espaço para um comportamento de recusa a qualquer tipo de julgamento. É preciso não cair na armadilha do relativismo total, onde tudo tem igual valor, ou negar que existam critérios objetivos e intrínsecos às obras de arte que permitem uma valoração (NOGUEIRA, 2015, p. 112-113).

Uma obra de arte possui em suas características elementos próprios que garantem seu valor. Tais características são detectáveis objetivamente por critérios apresentados pela própria linguagem artística, “no caso da música residiriam na complexidade crescente de elementos formadores presentes na obra musical como melodia, harmonia, ritmo, arranjo, interpretação” (NOGUEIRA, 2015, p. 113). Nesse sentido, uma formação musical emancipadora deve ser concebida na “fruição musical como ato cognoscitivo, como atitude intelectual” (NOGUEIRA, 2015, p. 116) permeada por uma reflexão estética que ultrapasse a mera discussão subjetivista sobre o gosto, mas que proponha considerações sobre a essência do fenômeno musical, sua qualidade e seu grau de afetação à sensibilidade humana que esteja direcionada ao desenvolvimento da audição e ao enriquecimento intelectual, cultural e social.

Diante do que foi apresentado neste capítulo, reafirmamos a importância da formação musical para o indivíduo e para a sociedade. Porém, tal processo formativo deve ser estruturado a partir de uma tomada de consciência sobre a seriedade da arte no contexto social. Assim, o conhecimento musical deve ser permeado por reflexões estéticas que mantenham o ser humano conectado com a realidade social, com o desenvolvimento científico e tecnológico, que reconheça o curso histórico como meio de aspirar às inovações e o progresso, mas, acima de tudo, deve garantir a autonomia da arte, reconhecer a música como manifestação intelectual dotada de uma racionalidade própria que lhe confere a condição de Arte.

O pensamento estético e filosófico apresentado por Adorno aponta a relevância da arte no processo educacional. Por meio de uma força reflexiva abre nossos olhares à arte da música de maneira a sermos envolvidos por uma capacidade crítica, e despertados a almejar o desenvolvimento cognitivo de nossa audição. Em outras palavras, Adorno aponta para a condição de regressão da audição que o universo musical tem impulsionado aos indivíduos em virtude do contexto econômico e nos desperta a desejar o caminho do progresso.

Embora haja um aparato legal sustentando todo fundamento dos cursos profissionalizantes, do qual evidenciamos a preocupação com a formação humanista do indivíduo, ainda é muito forte o vínculo que os cursos profissionalizantes mantêm com o sistema econômico que se diz carente de mão de obra, ou seja, um curso profissionalizante seja no nível superior seja no técnico está, na sua essência, voltado às necessidades do mercado de trabalho.

Nessa perspectiva, o aspecto acadêmico e humano, no seu âmbito reflexivo, crítico, estético e, portanto, filosófico, ficam para um segundo plano, o que vem fortalecer ainda mais a lógica de um sistema capitalista alienante.

A sociedade fica mais aguçada quando promove uma formação profissionalizante que traz na sua essência a perspectiva humana, é o caso da formação musical que é responsável pelo desenvolvimento sensível da audição, na perspectiva de explorar as expressões sentimentais do indivíduo humano na relação consigo mesmo e com o mundo a sua volta.

Ao analisar as matrizes curriculares evidenciou-se que houve uma redução da carga horária dos cursos técnicos profissionalizantes em música oferecidos em conservatórios de música e juntamente com esta redução geral da carga horária houve a redução da carga horária de determinadas disciplinas fundamentais para a formação musical, bem com a eliminação de disciplinas propriamente musicais para o surgimento de disciplinas ligadas ao mercado de trabalho. Fato que determina um prejuízo aos valores estéticos como

conhecimento imprescindível à formação do indivíduo e principalmente no processo formativo do profissional da música.

Ora, a formação artística tem necessidade de manter suas especificidades mesmo diante dos impulsos mercadológicos, aliás, o mercado de trabalho musical está saturado de profissionais amparados por uma semiformação⁹, o que tem causado uma banalização da arte da música no âmbito social e favorecido um processo de regressão da audição dos indivíduos massificados e oprimidos inconscientemente por uma lógica consumista, sustentada pelo desejo insaciável do lucro.

Nos seguintes capítulos apresentaremos alguns pontos da estética adorniana da qual emergem conceitos relevantes que nos levaram a compreensão da nova música numa perspectiva filosófica. Acreditamos que essa dimensão do pensamento de Adorno contribui para o processo formativo musical que visa à formação de indivíduos críticos e emancipados.

⁹ Theodor W. Adorno escreveu um ensaio que na sua primeira versão foi publicado com o título *Teoria da Semicultura*. Em 1996, o ensaio foi revisado por Bruno Pucci e Cláudia Barcelos de Moura Abreu que, também, participaram da tradução do mesmo do qual sedimentou o título *Teoria da Semiformação*. Neste ensaio, Adorno atenta para o fato de que a formação está para a ideia de cultura do espírito e isso é muito mais que estar exposto ou apropriar-se de elementos culturais. Uma formação que reforça o processo de socialização por meio da adaptação do indivíduo gera um mal-estar social, pois, impede o desenvolvimento cultural espiritual autônomo – a semiformação (PUCCI; ZUIN; LASTÓRIA, 2010, p. 09-39).

CAPITULO 3 – OS ACORDES FILOSÓFICOS DA MÚSICA: FETICHE, REGRESSÃO E PROGRESSO

A música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta encantadora de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas do instinto humano. Toda vez que a paz musical se apresenta perturbada por excitações bacânticas, pode-se falar da decadência do gosto. Entretanto, se desde o tempo da noética grega a função disciplinadora da música foi considerada um bem supremo e como tal se manteve, em nossos dias, certamente mais do que em qualquer outra época histórica, todos tendem a obedecer cegamente à moda musical, como aliás acontece igualmente em outros setores (ADORNO, 1996, p. 65).

Theodor Wiesegrund Adorno (1903 – 1969) filósofo alemão fundador, junto a outros pensadores, da teoria crítica da sociedade junto ao Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, desenvolveu uma teoria crítica sobre a cultura de uma sociedade industrializada em que denuncia a ideologia da dominação da natureza pela técnica, pois acredita que este domínio técnico traz como consequência a dominação do próprio homem. Adorno se destacou, também, como musicólogo em vista do vínculo que estabeleceu com criadores da Nova Música, escrevendo vários estudos sobre música dos quais a Filosofia da nova música é apresentada como principal referencial teórico desta pesquisa.

Nesse capítulo apresentamos nossa reflexão sobre os termos fetichização e regressão apresentados por T. W. Adorno no texto O fetichismo na música e a regressão da audição (1938). Ambos os conceitos apresentaram considerações basilares que subsidiaram a leitura e o estudo de nosso referencial teórico: Filosofia da nova música.

Em O fetichismo na música e a regressão da audição Adorno trouxe importantes alegações sobre os rumos que a produção artística musical vinha

tomando diante da realidade social que permeava o universo artístico daquela época e que muito tem a ver com a realidade musical atual. A saber: a reprodução de obras de artes em série, a transformação da música em mercadoria, a fragmentação de obras de artes, a apropriação da música pela indústria cultural e outros.

Vale elucidar, também, que muitas ideias contidas no referido texto podem, ainda, ser consideradas uma extensão ou continuidade das ideias apresentadas por Walter Benjamin em *A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade Técnica* (1936) na qual o filósofo vislumbra o caráter de avanço da reprodutibilidade de bens culturais por meio do desenvolvimento técnico e, com isso, já prenunciava as raízes do termo Indústria Cultural, bem como sua influência na produção artística devido à comercialização de obras produzidas dentro do desenvolvimento técnico do modelo industrializado para atendimento do consumo de massa. Temática que, por sua vez, nos remete à *Dialética do esclarecimento* (1947) na qual encontramos, também, importantes subsídios para compreensão da Filosofia da nova música.

No entanto, nos detemos na busca pelo entendimento da origem dos termos fetichismo e regressão, considerando o quanto o fetichismo e a regressão comprometem a experiência estética da arte musical na medida em que esta passa a se definir pelas relações de mercado.

A seguir, apresentaremos como esses conceitos se configuram à luz da filosofia marxista e da psicanálise freudiana para depois, examinarmos como se traduzem na compreensão de Adorno sobre o aparato musical.

- **O fetichismo marxista:** aparato musical e o fetiche da sensibilidade

A reflexão sobre o fetichismo musical em Adorno leva em consideração o âmbito composicional (técnico), subjetivo e social que envolve o fenômeno

musical. Embora, estes componentes convergem para um único elemento: o encantatório. Veremos mais adiante os efeitos sociais da apropriação desse elemento encantatório pela Indústria Cultural que, no contexto do capitalismo burguês, transformou a música em mercadoria por meio do processo de fetichização que obscureceu o valor de uso intrínseco da arte musical para engodar a massa ao consumo desenfreado gerador de lucro, evidenciando, assim, apenas o valor de troca responsável por encantar o consumidor que se vê enfeitado e privado da opção de escolha reflexiva e crítica daquilo que é captado por sua sensibilidade auditiva e mesmo visual.

No entanto, antes de adentrarmos nessas discussões, é importante trazer à tona que o procedimento investigatório sobre a natureza da arte nos permitiu afirmar que a música traz, em sua origem, a força de um fetiche determinado por uma manifestação coletiva, ritualística e de culto, vinculado ao fenômeno mitológico, à magia, aos sacrifícios de oferendas aos deuses para apaziguamento dos sentimentos dos próprios deuses e dos homens, e, assim, servindo de pano de fundo para aquilo que aterroriza e aquilo que fascina a humanidade.

O sagrado e a magia estiveram presentes desde as primeiras manifestações musicais evidenciando que a música tem suas raízes no fetiche antes mesmo deste ser vislumbrado por Karl Marx sob a ótica do sistema capitalista burguês. Wisnik (1989, p. 30-31) nos diz que

no mundo modal, isto é, nas sociedades pré-capitalistas, englobando todas as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana, árabe, balinesa e tantas outras), ocidentais (a música grega antiga, o canto gregoriano e as músicas dos povos da Europa), todos os povos selvagens da África, América e Oceania, a música foi vivida como uma experiência do sagrado [...]. A música modal é ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que a sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais.

A experiência do sagrado, do mítico, do mágico e do sacrificial vividos pela música primitiva nos remeteu ao que Adorno, na Teoria Estética, se referiu ao fetiche arcaico. Fetiche que está impregnado na própria natureza da música, independente de um sistema econômico exterior, seja em seu aspecto espiritual de enfrentamento dos medos, de domínio e controle da natureza pelos homens ou, ainda, em seu aspecto racional, na especificidade técnica inerente da linguagem musical. Essa fetichização é arcaica, também, porque não oculta os interesses mágicos de dominação e nem obscurece as ideologias de poder e sobre a natureza. O objetivo final desse fetiche consiste na construção do estabelecimento de uma ordem para os sons e os silêncios num determinado lapso de tempo culminando numa manifestação artística imaterial, sublime, de ordem espiritual – a música.

Se os fetiches mágicos são uma das raízes históricas da arte, permanece mesclado com as obras de arte um elemento fetichista que se distingue do fetichismo das mercadorias. Elas não podem nem desembaraçar-se dele, nem negá-lo; mesmo socialmente, o momento enfático da aparência nas obras de arte é, enquanto corretivo, o *órganom* da verdade (ADORNO, 2013, p. 343).

Nesse contexto, o fetiche (mágico, encantatório, mitológico, sagrado, ritualístico) integra a arte na sua essência desde suas raízes históricas. Negar esse aspecto fetichista da arte (música) é evidenciar a falta de consciência sobre o fenômeno musical e de extermínio da própria arte.

Ademais, com a emergência da burguesia e a ascensão do sistema capitalista, a apropriação do termo fetichismo por Adorno, também, nos reporta a Karl Marx. Sendo assim, acreditamos na necessidade de compreendermos o sentido da expressão na sua utilização por Marx para melhor assimilarmos o espírito do vocábulo no contexto social adorniano.

O grande projeto filosófico de Marx encontra-se em sua obra magna O Capital, no qual o filósofo apresenta as bases de suas reflexões críticas sobre o processo econômico e político que vinha aflorando na sociedade burguesa, fazendo emergir o sistema capitalista.

Marx atenta para o fato de que quando o homem, usando sua força de seu trabalho, transforma uma matéria bruta em mercadoria, esta passa por um processo de valoração que é determinado pelo sistema capitalista. Isso ocorre de duas formas: na forma de valor de uso e na forma de valor de troca.

O valor de uso é determinado pela presença fisiológica do homem no produto, é proveniente do trabalho concreto dispensado para a produção do objeto e que determina sua característica de utilidade. No entanto, no contexto do sistema capitalista, a mercadoria apresenta também o seu valor de troca, considerado como um valor enigmático, místico, fruto da natureza abstrata do trabalho humano, o que para Marx (1996, p. 197) significa um valor dotado de “sutilezas metafísicas e argúcias teológicas”. Esse valor advém do fato de que a mercadoria reflete aos olhos do homem as características sociais do seu próprio trabalho e, com isso, os produtos do trabalho humano se tornam objetos físicos metafísicos ou coisas sociais.

Assim, de início, a atribuição de valor a uma mercadoria parece ser tarefa simples e comum, bastando medir a quantidade da presença fisiológica humana que é dirigida para a produção final de um determinado produto. Porém, existe algo de fantasmagórico que encanta aos olhos e atribui ao artigo produzido um valor que extrapola a ordem do físico para atingir o âmbito metafísico. Desse modo, a mercadoria apresenta duplo caráter: como resultado de um trabalho material (concreto) e ao mesmo tempo resultado de um trabalho abstrato (metafísico).

À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas. Como valor de uso, não há nada misterioso nela, quer eu a observe sob o ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas pelas suas propriedades, ou que ela somente recebe essas propriedades como produto do trabalho humano (MARX, 1996, p. 197).

Em Marx é frequente sua recorrência ao mundo religioso, principalmente na utilização de parábolas e vocabulário bíblico que servem para elucidar seus conceitos e dar sustentação às suas reflexões. O que não foi diferente quando o mesmo veio retratar a maneira como o homem da modernidade está tratando as mercadorias que produz. Os produtos deixaram de ser simplesmente frutos do trabalho humano para tornarem-se objetos de adoração, símbolo de divindade dotado de um poder sobrenatural carregado de traços metafísicos que encantam aos olhos humanos. Isso ocorre a partir de um processo valorativo que camufla o valor de uso intrínseco da mercadoria.

O próprio conceito de fetichismo utilizado por Marx está vinculado à descrição dos produtos resultantes das relações de trabalho (mercadoria) no contexto desta sociedade moderna, para o qual é atribuído um valor sagrado, de veneração e idolatria. É essa sacralização da mercadoria que, em Marx, nos remete a fenômenos religiosos.

E aconteceu que, chegando ele ao arraial e vendo o bezerro e as danças, acendeu-se o furor de Moisés, e arremessou as tábuas das suas mãos, e quebrou-as ao pé do monte; e tomou o bezerro que tinham feito, e queimou-o no fogo, moendo-o até que se tornou em pó; e o espargiu sobre as águas, e deu a beber aos filhos de Israel (ÊXODO 32:19).

A citação acima relata a atitude do personagem bíblico Moisés, que após descer do Monte Sinai encontra seu povo adorando a estátua de um bezerro feito de ouro fundido, produto que havia se tornado um objeto de adoração e

glorificação, diante do qual o povo cantava, festejava e celebrava. Marx utiliza-se dessa passagem bíblica para explicar o caráter valorativo enigmático atribuído a uma mercadoria e, assim, elucidar o emprego do termo fetichismo.

Na pesquisa intitulada Sobre o fetichismo do capital em Karl Marx, Silva (2011) assinala para o fato de que o termo fetiche refere-se a um objeto encantado, sagrado, para o qual são atribuídos poderes sobrenaturais durante rituais religiosos. Marx se apropria deste termo para mostrar que a sociedade moderna não abandonou a manifestação do fetiche nas relações sociais, antes estendeu às relações mercantis, e assim,

ao explicar a expressão *fetichismo* na sociedade moderna, Marx o faz considerando a inversão social dos produtores com os produtos do seu trabalho, daí chamar de *fetichismo da mercadoria* [...] que consiste, grosso modo, na reificação das pessoas e na personificação dos objetos, confere às mercadorias características humanas. Estas características não são separadas do mundo religioso que imprime nos objetos-fetiches atributos humanos, idolatrados como atributos divinos. Assim é para a mercadoria, elevada a posição de fetiche, que tem intrínseco o atributo que lhe concede tal peculiaridade fetichóide, a saber, o valor (SILVA, 2011, p. 31).

A partir dessas considerações sobre *o fetiche da mercadoria* podemos compreender quando Adorno nos diz que, na era do capitalismo, o sucesso comercial da música é o que dita as regras de valor da obra. Assim, o ouvinte é enfeitado e convertido a simples consumidor e comprador passivo e, com isso, perde sua capacidade de crítico no contexto de uma estética autêntica, já que o valor de uma produção musical passa ser determinado pelo seu consumo e seu potencial de venda e não por seu potencial cognitivo, sensitivo. O valor de troca presente na música é adorado e cultuado sem o estabelecimento de vínculos com os elementos e crivos propriamente musicais. É nesse contexto que a concepção marxista de fetiche adentra o pensamento reflexivo adorniano no qual o filósofo

evidencia a idolatria, o culto e a adoração da mercadoria musical para além da própria música.

A música fugaz apela à banalidade temática, à voz do cantor, ao visual do intérprete que são comandados por editores, magnatas do cinema e senhores do rádio. O mesmo ocorre, também, com a música aparentemente mais elaborada de onde são utilizados fragmentos sonoros, perfis de regência e virtuosismos exagerados para manipular e ludibriar a massa ao consumo.

É neste quiproquó específico que consiste o específico carácter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no carácter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda satisfação substitutiva, toda posterior substituição “psicológica” (ADORNO, 1996, p. 79).

Em outras palavras, no âmbito mercadológico, a música, enquanto produto humano, perde seu potencial estético para evidenciar apenas seu valor de troca, valor este permeado de sutilezas metafísicas e teleológicas que obscurecem o sistema perceptivo, alienando os indivíduos ao mero consumo exagerado. Essa é a regra do jogo do sistema capitalista: o lucro.

Assim, no contexto capitalista, o fetichismo musical não é deduzido puramente dos meios psicológicos ou dos feitiços intrínsecos no material musical. A música, também, está vinculada às características do consumo, tornou-se mercadoria, um instrumento para propaganda comercial, para o entretenimento que instigue o consumo. Tornou-se parte do mundo governado pela lógica mercadológica sendo produzida e preparada em obediência aos critérios deste mercado.

Ao sucumbir à fetichização a obra de arte (aqui mais especificamente a música) sofre alteração em sua constituição e instaura um processo de

coisificação da própria obra que deixa de ser pura, autêntica e aurática para se vincular a outro produto de lucro.

Diante do exposto, temos que a arte musical é revestida de fetichismo desde sua origem. Num primeiro momento esse fetichismo fez da música um elemento fetichizador servindo de fundo para procedimentos ritualistas de adoração mítica. Num segundo momento, no contexto capitalista burguês, a música passa ser fetichizada, adorada como meio de ludibriar a condição auditiva reflexiva humana e fomentar a massa ao consumo.

Essas reflexões permeiam o pensamento estético de Adorno e culmina na obra *Filosofia da nova música*, na qual são abordadas questões relevantes para compreender o processo histórico do que o filósofo denominou nova música e o quanto nossos ouvidos se apresentam regredidos à apreciação de tal música. Assim, a seguir, examinaremos o conceito de regressão desde sua origem em Freud para compreendermos a similaridade do termo no pensamento adorniano.

- **A regressão de Freud:** memória, desejo e representação

Antes de discorrer sobre o conceito de regressão na perspectiva adorniana é importante tecer algumas considerações do referido à luz da psicanálise freudiana, tendo em vista o diálogo profícuo com o pensamento do filósofo alemão.

O termo “regressão” foi cunhado por Freud na obra *Interpretação dos sonhos*, de 1899, publicada em 1900, embora as raízes da origem do termo possam ser verificadas em *Estudos sobre a histeria*, escrito por Josef Breuer em 1895, na qual se verifica que, por meio da hipnose, o indivíduo rememora eventos de sua infância até o ponto onde haveria se instaurado o evento traumático em sua vida e pode, a partir de então, reagir mesmo que verbalmente

contra tal trauma. Todo esse processo evidencia o retorno, o regresso do indivíduo àquele evento.

Em *Interpretação dos sonhos*, obra também considerada um marco inaugural da psicanálise, Freud, no capítulo VII, trata sobre a psicologia dos processos oníricos e dedica uma seção exclusiva para explanar sobre a Regressão.

O ponto central da obra consiste em entender o sonho como um ato psíquico que visa à realização de um desejo e evidenciar a capacidade ou a condição de o sonho transformar as representações sensoriais em conteúdos imagéticos.

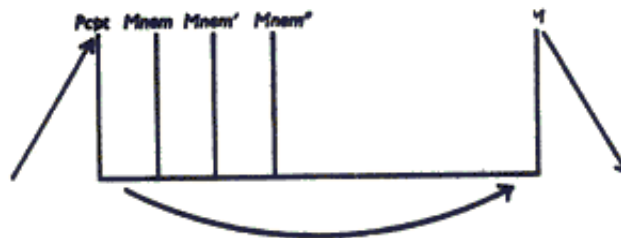
Os sonhos são atos psíquicos tão importantes quanto quaisquer outros; sua força propulsora é, na totalidade dos casos, um desejo que busca realizar-se; o fato de não serem reconhecíveis como desejos, bem como suas múltiplas peculiaridades e absurdos, devem-se à influência da censura psíquica a que foram submetidos durante o processo de sua formação (FREUD, 1999, p. 128).

Contudo, a regressão não é exclusividade dos sonhos, já que também é possível de ocorrer nas alucinações, nas psiconeuroses e também nos devaneios. Assim, para compreensão do significado do termo regressão, Freud primeiramente nos apresenta o funcionamento do aparelho psíquico humano.

Segundo o psicanalista nosso aparelho psíquico é composto por instâncias ou sistemas dispostos sucessivamente e recebem impulsos exteriores que são processados em um fluxo que evidencia duas extremidades do aparelho psíquico: a extremidade sensorial e a extremidade motora. A extremidade sensorial corresponde a nossa percepção e funciona como a porta de entrada do aparelho psíquico, no qual os estímulos recebidos seriam capturados por instâncias mnêmicas seguindo um fluxo natural na direção de uma resposta motora, à outra extremidade. Freud ilustra a ideia do aparelho psíquico com a seguinte figura:

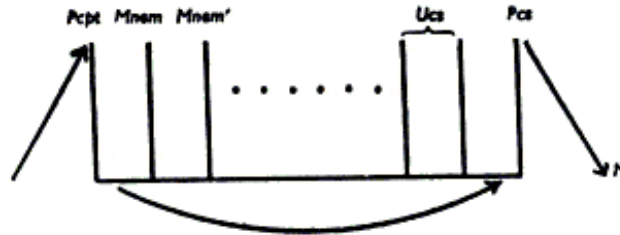
Figura 1 Aparelho psíquico

Essas instâncias mnêmicas são denominadas por Freud de memória. E são responsáveis pelos registros das excitações externas que chegam ao sistema perceptivo. Cada instância mnêmica compõe a memória em um determinado nível de processamento dos impulsos recebidos. Freud demonstra essas instâncias mnêmicas com a seguinte figura:

Figura 2 Instâncias mnêmicas do aparelho psíquico

O estudo peculiar e profundo de cada instância mnêmica não foi evidenciado por Freud nesse contexto. No entanto, o psicanalista compreende que entre as várias instâncias mnêmicas que compõem nosso aparelho psíquico há aquelas que estão no inconsciente e há aquelas instâncias que se apresentam como sendo o pré-consciente que antecede a instância do consciente, estas (o pré-consciente e o consciente) seriam as duas últimas instâncias do fluxo que prossegue a uma resposta motora. Freud ilustra com a seguinte figura e explica com as seguintes palavras:

Figura 3 O inconsciente e o pré-consciente no aparelho psíquico



Descreveremos o último dos sistemas situados na extremidade motora como o “pré-consciente”, para indicar que os processos excitatórios nele ocorridos podem penetrar na consciência sem maiores empecilhos, desde que certas condições sejam satisfeitas: por exemplo, que eles atinjam certo grau de intensidade, que a função que só se pode descrever como “atenção” esteja distribuída de uma dada maneira [...], etc. Este é, ao mesmo tempo, o sistema que detém a chave do movimento voluntário. Descreveremos o sistema que está por trás dele como “o inconsciente”, pois este não tem acesso à consciência *senão através do pré-consciente*, ao passar pelo qual seu processo excitatório é obrigado a submeter-se a modificações (FREUD, 1999, p. 133).

De acordo com Freud é nas instâncias do inconsciente que se acham os impulsos de partida para a formação dos sonhos. Todas as estruturas do pensamento seguem o fluxo que avança para o pré-consciente até chegar ao consciente. No entanto, os pensamentos oníricos são barrados durante o dia por uma censura determinada pelo estado de vigília. Durante a noite há uma baixa do estado de vigília diminuindo, assim, a resistência entre o inconsciente e o pré-consciente, esta baixa de resistência possibilita que a excitação do fluxo do aparelho psíquico funcione na direção contrária.

Em vez de se propagar para a extremidade motora do aparelho, ela se movimenta no sentido da extremidade sensorial e, por fim, atinge o sistema perceptivo. Se descrevermos como “progressiva” a direção tomada pelos processos psíquicos que brotam do inconsciente durante a vida de vigília, poderemos dizer que os sonhos têm um caráter “regressivo” (FREUD, 1999, p. 134).

Convém destacar que a regressão não é exclusividade dos sonhos, que ocorrem quando há uma baixa do estado de vigília durante a noite. Há os casos patológicos que também marcam o quadro da regressão. Nestes casos, a regressão é condicionada pelo processo de condensação, ou seja, quando o conteúdo presente no inconsciente recebe uma carga intensa de excitação, capaz de driblar o estado de vigília, acaba por transferir elementos do inconsciente para o consciente causando um descontrole no sistema psíquico do indivíduo.

Convém ressaltar que todo esse processo de regressão, presente tanto nos sonhos como nas psicopatologias, é condicionado por um desencadeamento excitatório impulsionado pela força do desejo de reviver os momentos da infância. Esse desejo surge inconscientemente e se explica no fato de que durante a infância não sofremos a censura determinada pelas restrições do processo civilizatório.

Na infância vivemos quase que instintivamente em prol da nossa satisfação pulsional. Ora, como seria prazeroso viver apenas para satisfazer nossos impulsos instintivos vitais, longe das regras e das pressões externas que são direcionadas ao nosso organismo! É nesse sentido que, no indivíduo adulto, a força do desejo se choca com o processo civilizatório e, assim, a única forma de satisfação do desejo (onírico, libidinoso, sadomasoquista, narcisista) é por meio do sonho ou das psiconeuroses que se dão através do processo da regressão. Ademais,

o sonhar é, em seu conjunto, um exemplo de regressão à condição mais primitiva do sonhador, uma revivescência de sua infância, das moções pulsionais que a dominaram e dos métodos de expressão de que ele dispunha nessa época (FREUD, 1999, p. 139).

A partir das considerações de Freud sobre como se configura a regressão em nosso aparelho psíquico, é possível estabelecer um diálogo com a regressão em Adorno. A seguir analisaremos como os termos, fetichismo e regressão, são

apropriados pelas reflexões adornianas e contribuem para discussões estéticas que envolvem a Filosofia da nova música, e vem se adequar a formação técnica profissionalizante em música.

- **Fetichismo e regressão em Adorno:** déficit de sensibilidade, regressão da audição (escuta) e ausência de fruição

Em várias passagens da produção filosófica de Adorno nota-se o elo com o marxismo, a psicanálise e, também, com a estética preconizada em função de sua formação artístico-musical. O resultado desse envolvimento aflora numa produção filosófica ensaística, dialética e crítica que muito contribui para reflexões sobre a realidade social. Acrescente-se ainda, que Adorno não perde a conexão com o fator histórico que permeia a vida humana. O pensador deixa clara a importância da realidade histórica para a realização de uma Arte comprometida com a sociedade, o que pode ser evidenciado quando afirma que o material musical utilizado numa composição

é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus rasgos característicos são resultados do processo histórico. Carregam em si a necessidade histórica com tão maior plenitude quanto menos podem ser decifrados como resultantes históricos imediatos. No momento em que já não se pode reconhecer a expressão histórica de um acorde, este exige obrigatoriamente que tudo que o circunda leve em conta a carga histórica implicada e que se converteu numa qualidade sua (ADORNO, 2011, p. 35).

Cabe destacar os conceitos de fetichismo e regressão os quais dialogam com a proposta de reflexão desta pesquisa. Assim, as reflexões trazidas pela Teoria Crítica, por meio das considerações de Adorno em suas obras O fetichismo na música e a regressão da audição e Filosofia da nova música contribuem e subsidiam o palco de argumentações sobre a formação profissional

técnica de nível médio em música. No mínimo permite o despertar para as transformações musicais de nossa época e para o diagnóstico do que venha ser uma criação musical enquanto arte que favorece a produção do conhecimento e o desenvolvimento cognitivo humano.

A partir da leitura de *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* (1938) podemos constatar que Adorno elucida o fato de o comportamento valorativo das pessoas estar cercado de mercadorias (materiais) musicais padronizadas. Isso proporciona a perda da capacidade de discernimento e de escolhas exigidos pelo conhecimento artístico, já que o gosto musical passa ser substituído pelo reconhecimento, pela identificação da música e não pelo juízo reflexivo sobre a obra musical apresentada. Mesmo a música de entretenimento, também conhecida como popular, não é mais apreciada como tal, mas sim, como um pano de fundo que sustenta o emudecimento do indivíduo causado pelo feitiço lançado pelas regras do consumo, conduzindo-o à incapacidade de comunicação e reflexão, o que, conseqüentemente, leva à perda da capacidade de ouvir. Eis a marca da regressão da audição quando em relação a uma produção musical mais elaborada, séria, a música de vanguarda, a nova música. Daí a perda de critérios para sustentação do gosto musical, outra questão que também merece nossa atenção.

Os motivos de decadência do gosto musical estão relacionados ao poder que a música exerce sobre nossos sentidos. Isso é evidenciado desde os tempos antigos, na República de Platão, por exemplo, eram proibidos os modos musicais queixosos (mixolídio, lídio, hipolídio e jônico)¹⁰, utilizados apenas em banquetes e orgias, também eram proibidos instrumentos musicais que não imitassem

¹⁰Jônico, Dórico, Frigio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio são nomes atribuídos às configurações escalares do sistema modal. Cada configuração escalar apresenta e representa um território sonoro específico em que o efeito resultante está associado a diferentes propensões de afeto e sensibilidade, bem como a distintos rituais e solenidades (WISNIK, 1989, p. 65-89).

adequadamente a voz e as expressões humanas, isso para impedir a fraqueza e a ausência de bravura nas guerras (ADORNO, 1996, p. 67-68). Esses argumentos platônicos, por sua vez, indiciam a Doutrina dos Afetos que Ribeiro (2006, p. 51-52), em sua dissertação de mestrado intitulada Charles Baudelaire e Oíliam Lanna: significantes silêncios lunáticos, sustenta que a Teoria dos Afetos

derivou-se das ideias clássicas da retórica e oratória, baseando-se na teoria que certos dispositivos usados no discurso influenciariam a audiência. Assim, certas figuras musicais poderiam comover o público [...] estaria também vinculada com a antiga doutrina dos humores [...]. Acreditava-se que cada humor liberava vapores que ascendiam para o cérebro [...] no ato de criação os compositores levavam em consideração as cores tonais propiciadas pelas escalas musicais. Assim, por exemplo, felicidade surgiria através do uso de notas rápidas e tonalidades maiores; tristeza através de tonalidades menores e movimentos lentos; ira através de dinâmicas fortes e da rudeza das harmonias dissonantes.

Nos dias atuais, semelhantemente à decadência do gosto, à regressão auditiva e à influência da música em nossos afetos, do ponto de vista da estética, temos as considerações antiquadas e sentimentais presentes no processo de massificação da música que amolece e seduz a libido sensitiva e impede a condição de atitude crítica do indivíduo.

Para atender às exigências do sistema capitalista, a música passa ser produzida a partir de formas e conteúdos de fáceis digestão e assimilação pela massa consumidora, ou seja, são produzidas músicas “palatáveis”, de ritmos curtos e melodia simples. Músicas com características de autoajuda, com letras que apelam à banalidade e à libido, já que vendem muito mais do que uma produção musical complexa, bem elaborada, que exige mediação, introspecção, sensibilização, intelecto e custo elevado.

É nesse contexto que aflora a decadência do gosto e a perda de qualidade na produção musical. Há um desencadeamento regressivo de

valoração da arte musical que parece induzir o caos artístico. Se compararmos o ‘valor artístico’ da música de entretenimento da época em que Adorno elaborou suas reflexões com as que são produzidas hoje, podemos traçar uma curva qualitativa descendente assombrosa. Aquilo que era considerado ‘lixo cultural’ em décadas passadas são verdadeiras joias comparadas ao que consideramos ‘lixo cultural’ nos dias atuais.

Esse fatídico fenômeno social atinge o processo de educação musical e de formação de músicos, compositores e apreciadores da arte dos sons, já que as instituições de ensino musical se veem pressionadas a atender às regras do sistema capitalista se quiserem sobreviver e, assim, a música deixa de ser produzida como arte autêntica para se tornar mais um produto de obtenção de lucro.

No contexto mercadológico o valor intrínseco da música, ditado pelo critério de arte autônoma e sensível, não tem mais respaldo cognitivo para apreciação musical. E, assim, a música mais elaborada, moderna, a música séria ou de vanguarda não é apreciada, pois os ouvidos humanos se mantêm estáticos diante do enganoso fascínio sistematizado e proliferado no contexto da Indústria cultural, que consegue camuflar o valor de uso da música para tão somente evidenciar seu valor de troca. Adorno elucida o fato de o indivíduo, ao se permitir consumidor, abdicar suas vontades e se tornar escravo do sistema.

Quanto mais inexoravelmente o princípio do valor de troca subtrai aos homens os valores de uso, tanto mais impenetravelmente se mascara o próprio valor de troca como objeto de prazer. [...]. Diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformam em escravos dóceis; ao que em setor algum se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar sua vontade, deixando-se enganar totalmente (ADORNO, 1996, p. 79-80).

No texto *O fetichismo na música e a regressão da audição* o filósofo emprega os termos regressão e fetichismo logo no título da obra, expressões basilares para compreensão e estruturação das reflexões estéticas trazidas na

Filosofia da Nova Música, e que muito contribuem para o processo da formação técnica profissionalizante do músico, que também se vê imersa numa realidade social marcada por uma defasagem na capacidade de registro evolutivo da audição, ou seja, há evidente regressão da capacidade de audição, o que compromete a evolução da sensibilidade para a escuta musical.

Para o conceito de fetichismo Adorno se respalda na obra de Marx a fim de evidenciar a condição de enfeitado na qual o indivíduo se encontra quando está diante de mercadorias produzidas aos moldes do capitalismo tardio. O Fetice é o meio que o sistema econômico do lucro utiliza para aliciar os sentidos (audição) das massas induzindo-as ao consumo desenfreado e inconsequente de produtos culturais inclusive.

Se a mercadoria compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso - aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista - é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume, ficticiamente a função de valor de uso [...] quanto mais inexoravelmente o princípio do valor de troca subtrai aos homens os valores de uso, tanto mais impenetrável se mascara o próprio valor de troca como objeto de prazer (ADORNO, 1996, p. 78-79).

Segundo Adorno (1996), a música ao se tornar mercadoria no âmbito mercadológico perde seu valor como essência, devir e possibilidade de fruição estética para obedecer às leis de mercado, ficando visível aos olhos da massa apenas o valor de troca. Esse fato se dá em virtude do deslumbramento e do feitiço que a mercadoria, mais especificamente por seu valor de troca, exerce sobre o indivíduo ao aguçar desejos inconscientes por meio de uma carga excitatória direcionada ao sistema perceptivo que, assim como nos sonhos, muda o fluxo do aparelho psíquico, num quadro de regressão.

Assim, o conceito de regressão utilizado por Adorno é uma apropriação do termo cunhado por Freud na obra *A Interpretação dos Sonhos*, na qual

encontramos o carácter metapsicológico e psicanalítico do termo. Segundo Freud (1900, p. 134),

a regressão é, pois, indubitavelmente, uma das características psicológicas do processo onírico, mas devemos lembrar que ela não ocorre apenas nos sonhos. A rememoração deliberada e outros processos constitutivos de nosso pensamento normal envolvem um movimento retrocedente do aparelho psíquico, retornando de um ato complexo de representação para a matéria-prima dos traços subjacentes.

Interessante destacar que embora a regressão seja tratada por Freud no contexto dos sonhos, ela é possível de ocorrer em outros processos que demarcam o quadro de retrocesso do nosso aparelho psíquico.

Dessa forma, convém salientar que, ao adentrarmos nas considerações de Adorno, primeiramente, devemos entender que o frankfurtiano usa o termo “regressão” numa perspectiva filosófica, não estruturada nas regras da psicanálise, embora busque respaldo nas relações psíquicas que o indivíduo estabelece com a sociedade, isso para justificar e dar mais consistência às suas reflexões críticas. Com isso, encontramos em Adorno o emprego de expressões psicopatológicas, no entanto, são expressões utilizadas metaforicamente com o propósito de, tão somente, elucidar os traços que marcam o quadro de regressão da audição do indivíduo no âmbito da produção musical que vem sendo influenciada e afrontada pelos ideais econômicos, fato que marca um processo de decadência do gosto e também do desenvolvimento da sensibilidade de escuta musical diante da nova música. Segundo Stefanuto e Maia (2013, p. 208-209), na pesquisa intitulada Sobre o conceito de fetichismo na música na obra de crítica musical de T. W. Adorno informam que,

Adorno conceitua “regressão da audição”, que é discutida não como “um regresso do ouvinte individual a uma fase anterior do próprio desenvolvimento, nem a um retrocesso do nível coletivo geral” [...] já que seria impossível qualquer confronto entre os ouvintes atuais e ouvintes do passado.

Mesmo sem pretensões especificamente psicanalíticas, Adorno encontra na obra de Freud elementos que explicam como o campo do prazer, da libido e do inconsciente são invadidos pelas relações econômicas de mercado por atos que embrutecem, alienam e banalizam a sensibilidade humana. Em se tratando de nossa audição ocorre algo semelhante, pois essa audição, se vê atrelada a um fenômeno social – o valor de troca que vem determinar todo um modelo de regressão dos nossos ouvidos contribuindo para perda da capacidade reflexiva e crítica fundamentais para o desenvolvimento cognitivo necessários para a apreciação da nova música.

Torna-se evidente, após O fetichismo na música e a regressão da audição, a condição de heteronomia em que o homem e a própria música chegaram ao buscarem por sobrevivência através de uma racionalidade instrumental, expropriadora da capacidade crítica que deve amparar nosso sistema sensível. A indústria cultural vem reforçando o processo de regressão da audição humana, afetando o próprio sistema psíquico, pois impede seu fluxo natural à consciência, impondo um desejo de retroceder às infâncias, aos impulsos oníricos e libidinosos inconscientes lançando os homens e mulheres à sombra da menoridade e à comodidade de manutenção do mesmo, sempre.

Vale destacar que para um projeto de educação e formação musical emancipadora, o indivíduo deve sair de sua menoridade, ser autônomo, reflexivo, crítico e esclarecido. Segundo Kant “Esclarecimento (Aufklärung) significa a saída do homem de sua menoridade, pela qual ele próprio é responsável. A menoridade é a incapacidade de se servir de seu próprio entendimento sem a tutela de um outro” (KANT, 1783, p. 1). O que não quer dizer que devemos negar as influências externas, ao contrário, a partir delas o homem deve desenvolver sua capacidade reflexiva, fazer jus à sua condição de ser racional, sensível e intelectual para, então, traçar os caminhos que percorrerá no contexto social.

Adorno contribui para o processo de saída do homem, e da própria arte musical, da sua condição de menoridade, ao oferecer um alerta sobre os rumos da produção musical no contexto socioeconômico. Quando o filósofo apresenta o elo estabelecido entre o fetichismo na música e a regressão da audição, o frankfurtiano evidencia o declínio de nossa capacidade de audição da nova música, a considerada música do progresso sensitivo e cognitivo. Essas reflexões culminarão na obra *Filosofia da nova Música*, nosso referencial teórico. Dessa forma, para refletirmos sobre esta proposta filosófica inovadora, é interessante, antes, discorrermos sobre o fenômeno da nova música, a fim de contextualizá-la ao nosso objeto de pesquisa.

CAPÍTULO 4 – O DE VIR DA NOVA MÚSICA: ESTÉTICA DO PROGRESSO E OUVIDO PENSA NTE

Na medida em que a arte constituída em categoria de massas contribui para a ideologia imperante e sua técnica é uma técnica de opressão, a outra arte, aquela que está privada de funções, tem sua função (ADORNO, 2011).

A partir das considerações sobre os conceitos de fetichismo e regressão que Adorno toma emprestado, respectivamente, de Marx e Freud para contextualizar a regressão da capacidade estética de audição em função da relação mercadológica, cuja égide é o imediatismo e o fetichismo, observamos o esvaziamento potencial da arte a qual atinge também a música, conforme vimos no capítulo anterior, no qual discorremos sobre a decadência do gosto musical e a interferência do sistema capitalista no contexto da produção musical. Reiteramos a regressão da audição a partir do modelo musical que se vale de fragmentos, com características de autoajuda, com textos que fazem apologia ao sexo, ao crime, às drogas ou carregados de infantilismo exagerado (exemplos disso são as utilizações de fonemas nos textos musicais, que mais lembram balbucios de uma criança aprendendo falar: ei, ei, ei... ôôôôôô, trátátátátá, etc), ou seja, música de fácil assimilação e acessível ao consumo rápido.

Esse capítulo é composto sobre como o fenômeno musical se apresenta no contexto da Nova música, buscando compreender como tal fenômeno se define na obra Filosofia da nova música, que orbita a reflexão sobre a proposta temática desta pesquisa, na qual vislumbramos contribuições relevantes que devem ser agregadas às reflexões estéticas que permeiam a formação técnica musical de nível médio.

- **A nova música e/ nos horizontes do provável**

Para refletirmos sobre a nova música é importante compreendermos a linha evolutiva da linguagem musical não apenas no seu aspecto estilístico e biográfico composicional, mas na direção de destacar certos momentos que marcam a trajetória do desenvolvimento dos fenômenos musicais que rumam à chamada nova música.

Quando mencionamos fenômenos musicais nos referimos aos elementos na música que se configuram em frequências sonoras, ritmo, melodia, polifonia, polirritmia, pulso, duração, timbre, alturas, intensidades e outros.

Nesse contexto, destacamos o compositor José Miguel Wisnik, cuja obra *O som e o sentido*, apresenta significativa contribuição sobre a arte musical. Para Wisnik (1989) a música é uma arte que estabelece um constante diálogo entre o som e o ruído, ambos captados por nossos ouvidos e são definidos e administrados culturalmente. Segundo o autor “o som se produz negando terminantemente certos ruídos e adotando outros, para adotar instabilidades relativas: tempos e contratempos, tônicas e dominantes, consonâncias e dissonâncias” (WISNIK, 1989, p. 28), que darão estrutura, corpo e forma à música. Nas palavras do autor:

a música, em sua história, é uma longa conversa entre o *som* (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o *ruído* (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indecível o limiar dessa distinção). (WISNIK, 1989, p. 27).

Vale ressaltar, também, a importância atribuída ao ruído por Luigi Russolo na carta que o mesmo remeteu a Balilla Pratella em 11 de março de 1913 e que Flo Menezes transcreveu quando organizou a obra *Música eletroacústica* (1996), no seguinte teor

não se poderá objetar que o ruído seja somente forte e desagradável ao ouvido. Parece-me inútil enumerar todos os ruídos tênues e delicados, que dão sensações acústicas prazerosas[...]. Nós queremos entoar e regular harmônica e ritmicamente estes variadíssimos ruídos. Entoar os ruídos não quer dizer cortar destes todos os movimentos e as vibrações irregulares de tempo e de intensidade, mas sim dar um tom ou grau à mais forte e predominante dentre tais vibrações. O ruído com efeito diferencia-se do som na medida em que as vibrações que o produzem são confusas e irregulares, seja no tempo, seja na intensidade. Todo ruído possui um tom, às vezes também um acorde que predomina no conjunto de suas vibrações irregulares. [...]. Toda manifestação da nossa vida é acompanhada de ruído. O ruído é, portanto, familiar a nosso ouvido, e tem o poder de nos remeter imediatamente à vida mesma (MENEZES, 2009, p. 53).

Pensar a música nessa perspectiva nos leva à compreensão das distinções entre música modal (primitiva), tradicional (burguesa) e música nova (vanguarda) e, a partir, de então, à assimilação dos argumentos empreendidos pela teoria crítica proposta por Adorno na estética presente na *Filosofia da nova música*.

Segundo Wisnik (1989) a música se desenvolveu a partir de um conjunto mínimo de notas chamado de escala, com a qual se formam, sucessivamente, um tema, uma frase ou um texto melódico. Ou seja, a escala, considerada “um estoque simultâneo de intervalos, unidades distintivas que serão combinadas para formar sucessões melódicas” (WISNIK, 1989, p. 65), consiste num paradigma elaborado culturalmente capaz de nos apresentar territórios sonoros que apontam características de determinados povos, nações, culturas e épocas históricas.

Nossa civilização, ocidental, se vale da música modal como representante de todo um sistema primitivo de produção musical em que, atendendo aos anseios cultural e social da época, encontramos uma música ritualística, cheia de figuras rítmicas assimétricas, porém organizadas por um pulso fortemente definido, cujo critério de tempo coincide com este pulso; não existem temas individualizados, pois, a melodia é uma circulação em torno da escala respeitando sempre uma nota fundamental, sendo assim a música modal é repetitiva, circular, dotada de uma estaticidade que é ao mesmo tempo movente.

A ascensão da burguesia trouxe consigo um modelo peculiar de produção musical diferente do sistema modal. As peculiaridades dessa música burguesa, que se tornou tradicional, são determinadas pelo sistema tonal que se configura numa trama entre consonâncias e dissonâncias, tensões e repouso, dotadas de uma preocupação vertical que marca a conversão da polifonia em melodia harmonizada, tudo manifestado por meio de estilos, formas e estruturas próprias que se desenvolvem a partir do Barroco e encontram seu auge no Romantismo.

É nesse auge que surgem expressões de composições musicais na esfera do impressionismo de Claude Debussy¹¹, no politonalismo de Darius Milhaud¹²,

¹¹Claude Debussy (1862-1918), compositor francês que ao trazer elementos do misticismo, simbolismo e do impressionismo para suas composições marca um estilo singular de produzir música que o posiciona no auge do romantismo em um momento de transição para o modernismo na música, sua influência no universo musical permite considerá-lo responsável pela quebra da hegemonia da música alemã. Sua música traz certa liberdade harmônica e formal, é dotada de um colorido marcado pela sutileza, leveza e oscilações de andamento, além de ritmos irregulares. Paul Griffiths cita palavras do próprio Debussy para justificar a música do compositor francês como uma música da imaginação livre e do sonho: “somente a música tem o poder de evocar livremente os lugares inverossímeis, o mundo indubitável e quimérico que opera secretamente na misteriosa posesia da noite, nos milhares de ruídos anônimos que emanam das folhas acariciadas pelos raios de lua” (GRIFFITHS, 1994, p. 10). “Debussy foi um revolucionário talvez contra sua vontade. Detestava os grandes gestos e a eloquência. Mas sua harmonia minava sutilmente os fundamentos do sistema tonal. Ainda hoje é capaz de assustar alguns menos iniciados. Mas suas inovações mais audaciosas só

no nacionalismo de Béla Bartók¹³ e Heitor Vila Lobos¹⁴, até chegarmos às composições da Nova Música.

Segundo Palisca (1994), a nova música segue sua semelhança com outros momentos da história da música a exemplo da *ars nova*¹⁵ do século XIV, ou seja, ambos são considerados como movimento cultural marcado por novas atitudes sociais, morais, econômicas e políticas que, envolta da produção musical, instiga novas experiências sonoras, novas técnicas composicionais e até mesmo uma transformação na própria linguagem musical. Para o referido autor “o adjetivo nova, no sentido em que foi aplicado à música escrita entre 1900 e

servem à expressão mais funda da sensibilidade musical especificamente francesa. Seus acordes de nona, seus ‘progressos paralelos’ das vozes, suas excursões até a fronteira do cromatismo atonal parecem abrir as portas de um novo mundo sonoro, de um reino mágico” (CARPEAUX, 2001, p. 392).

¹²Darius Milhaud (1892-1974), compositor francês de diversas influências estilísticas e técnicas que lhe conferiu uma linguagem musical própria. Suas composições são marcadas pelo politonalismo com forte influência da música sul-americana e do jazz. Segundo Palisca “a música de Milhaud é essencialmente lírica, um misto de ingenuidade e engenho, clara e lógica na forma, dirigindo-se ao ouvinte como uma afirmação objetiva e não como uma confissão pessoal” (PALISCA, 1994, p. 713).

¹³Béla Bartók (1881-1945) compositor húngaro que viveu numa Hungria abalada por tensões políticas, sociais e espirituais. Uma Hungria dividida entre a burguesia industrial, a aristocracia latifundiária, o proletariado socialista e uma população rural arcaica, quase primitiva. Fatores que influenciaram a busca por uma identidade nacionalista. Em suas composições há forte presença do elemento folclórico marcado pelos temas das canções populares húngaras; ritmos ásperos e duros, sugerindo danças bárbaras, explosões de instintos atávicos; melodias melancólicas e sombrias; tonalidades estranhas; herdou o impressionismo de Debussy aliado à polifonia de Bach (PALISCA, 1994, p. 699-703).

¹⁴Heitor Villa-Lobos (1887-1923) compositor brasileiro que apesar de influenciado por Bach, Debussy e Stravinsky possui uma maneira muito própria de compor que o caracteriza como o compositor responsável pela ‘descoberta da música brasileira’, utiliza-se do folclore como a base para suas composições, aliado a uma personalidade vigorosa aos mesmo tempo melancólica, desigual (PALISCA, 1994, p. 710-712).

¹⁵“Ars nova – a nova arte ou nova técnica – foi o título de um tratado escrito em 1322 ou 1323 pelo compositor e porta Philippe de Vitry, bispo de Meaux (1291-1361). A designação era tão feliz que veio a ser usada para designar o estilo musical que imperou em França na primeira metade do século XIV. Os músicos dessa época tinham plena consciência de estarem a abrir um caminho novo, como o demonstra não apenas o título de Vitry, mas também o de uma outra obra francesa, a *Ars nove musice* (Arte da Música Nova, 1321), de Jehan des Murs” (PALISCA, 1994, p. 131-132).

1930, traduziu uma rejeição quase total dos princípios consagrados que até então regiam a tonalidade, o ritmo e a forma musical” (PALISCA, 1994, p. 696).

Na opinião de Adorno esta nova música é o exemplo de arte que sobrevive enquanto arte, já que não é atingida pela indústria cultural pelo menos no aspecto da comercialização e consumo pela massa. Nas palavras do filósofo temos que “o procedimento de composição da nova música põe em discussão o que muitos progressistas esperam dela: imagens concluídas em si mesmas, que possam ser admiradas de uma vez por todas nos museus musicais, ou seja, em teatros e salas de concertos” (ADORNO, 2011, p. 35).

É no contexto da nova música que emergem novas tendências, novas técnicas composicionais e vertentes musicais. São exemplos: o neoclassicismo, o expressionismo, o serialismo integral, o minimalismo, a micropolifonia, os extratos sonoros, a música concreta, as músicas espectrais e a nova complexidade.

A partir desses rumos traçados no curso da história da música, que apontam suas raízes fundadas no conceito de Nova música, há um enriquecimento sonoro, novos sons passam ser musicalmente utilizáveis e explorados: os clusters, os vibratos, novos harmônicos, os glissandos, os sons falados e murmurados, além dos recursos sonoros nos meios eletrônicos.

Não há pretensão, nesta pesquisa, do estudo aprofundado sobre cada vertente ou tendência da música de vanguarda, para isso seria necessário um trabalho de pesquisa específico dada a riqueza do objeto. No entanto, a seguir veremos sucintamente as principais características de alguns desses fenômenos que marcam e consolidam a nova música, por serem fundamentais e basilares para nos situarmos no processo de compreensão dos fundamentos presentes na obra *Filosofia da nova música*.

- **Neoclassicismo**

As novas experiências sonoras afluídas no contexto da nova música não foram acatadas radicalmente por muitos compositores que, embora absorvessem as novas descobertas, não permitiam perder o contato com a tradição. Assim, muitos preservavam certa fidelidade aos centros tonais, à configuração melódica, à estruturação harmônica. Palisca (1994, p. 722) afirma que

o neoclassicismo do século XX teve duas características especiais: em primeiro lugar, foi sintoma de uma procura de princípios ordenadores, por um caminho diferente do de Schoenberg, numa reação à dissolução formal do romantismo e ao caos aparente dos anos 1910-1920; em segundo lugar, os compositores tinham agora (o que nunca antes acontecera) um conhecimento aprofundado de muitos estilos do passado e estavam plenamente conscientes do uso que deles faziam.

Assim, entendemos o neoclassicismo como um movimento da modernidade no qual há certa ênfase à necessidade de retorno e manutenção das virtudes clássicas evidenciadas pela clareza sonora da harmonia tonal, pelo equilíbrio rítmico, pelas tessituras e estilos determinados pela estruturação formal.

Igor Stravinsky é um exemplo de destaque entre os compositores que marcam tais características, principalmente nas obras de sua segunda fase entre as quais sugerimos a audição de *Pulcinella*, um balé em forma de suíte concertante dotada da elegância da música clássica e de dosagens sutis de novos coloridos rítmicos, harmônicos e timbrísticos.

- **Serialismo integral**

Décadas após a sedimentação do serialismo dodecafônico¹⁶, este foi ampliado. Compositores como Pierre Boulez e Milton Babbitt alargaram os princípios do serialismo dodecafônico de Schoenberg. Então, “se as doze notas da escala cromática podiam ser seriadas, como fizera Schoenberg, também podia seriar-se os factores de duração, intensidade, timbre, textura, pausas e assim, sucessivamente” (PALISCA, 1994, p. 743). Há, a partir do serialismo integral, a seriação não apenas dos intervalos musicais, mas, também, da altura do som, do ritmo, do andamento, da dinâmica e outros elementos musicais.

O resultado dessa nova experiência sonora captada por nossos ouvidos “é apenas uma sucessão de acontecimentos musicais não repetidos e imprevisíveis. Tais acontecimentos podem tomar a forma de minúsculos pontos sonoros – de cor, melodia, ritmo -, entretecendo-se, dissolvendo-se uns aos outros, de forma aparentemente arbitrária” (PALISCA, 1994, p. 743). Um exemplo de obra musical que bem ilustra o serialismo integral é a obra *Structures I*, do compositor Pierre Boulez, a qual recomendamos a audição.

- **Micropolifonia**

Termo cunhado pelo compositor húngaro György Ligeti (1923-2006) para definir a técnica composicional cujo foco não está na harmonia, nem no ritmo ou na melodia, mas unicamente no timbre que a fusão polifônica pode oferecer. Como resultado final o que se tem é uma música propiciada por uma massa sonora. Tomamos como exemplo a obra *Atmosphères* de Ligeti, a qual aconselhamos um momento de audição.

¹⁶ Vide item 4.2.2.3 deste relatório de pesquisa, na página 76.

- **Música concreta**

Experimento musical idealizado na França que consiste na produção de música a partir dos sons emitidos por objetos comuns: o som de máquinas, o bater de uma porta, o esfregar de uma vassoura, ruídos da cidade, batidas de um martelo, o movimento de uma serra, enfim. O compositor de música concreta se apoia nos sons preferencialmente acústicos e de qualquer origem. É um modelo musical que não se relaciona com o sistema tradicional sonoro, contudo não se pode afirmar como um sistema novo já que os “instrumentos” utilizados não oferecem previsibilidade sonora. O compositor francês Pierre Henri Marie Schaeffer (1910-1995) é o idealizador e o mais conhecido no gênero. Como exemplo a obra: *Bilude*, em que Schaeffer transcreve o prelúdio em dó menor nº 01 do 2º volume do Cravo bem temperado de Bach aos moldes da música concreta.

- **Música espectral**

Gênero musical originário da França na década de 1960 em que são explorados os conteúdos harmônicos, à maneira de Ravel, por técnicas computadorizadas, o principal objetivo é a exploração de timbres sonoros, não há sensação de pulso ou melodia. A composição é como se fosse o fruto de uma análise harmônica computadorizada dos sons emitidos pelos instrumentos. Deve-se a Gérard Grisey a origem desse gênero composicional. Recomendamos a audição da obra: *Partiels*, desse mesmo compositor.

A partir das considerações acima aduzidas, mesmo que de forma sucinta, consideramos inseridos no contexto da nova música para a qual Adorno lança seus olhares críticos e descreve seus efeitos no contexto de uma sociedade marcada pelos ideais econômicos determinados pelo sistema capitalista. Entre esses efeitos merece destaque a maledicência elaborada por aqueles que alegam não entender a

nova música sob o argumento de que “a nova música nasce do cérebro, não do coração ou do ouvido; não se deve imaginá-la verdadeiramente em sua realidade sonora, mas somente avaliá-la no papel” (ADORNO, 2011, p. 19) e, com isso, julgam que a nova música possui menos caráter sensível que a música tradicional. Na realidade, Adorno aponta os argumentos da crítica à Nova Música para demonstrar a incapacidade de escuta do ouvinte que está adaptado e acostumado ao modelo musical tradicional, pois, o colorido da música nova é tão exacerbante e sensível que supera toda a sensibilidade proposta pela música tradicional.

Por outro aspecto, tanto o público que alega não entender ou não apreciar, quanto os produtores da nova música estão condicionados pela mesma realidade social. Uma realidade marcada por um processo de alienação e coisificação humana em que a música nova, por meio das dissonâncias, fala dessa condição do Ser ensandecido pelas relações mercadológicas. Verdades que são insuportáveis de serem ouvidas sem o devido preparo psicoemocional e cognoscível. Já a música tradicional, por estar distante de nossa atual realidade, torna-se mais fácil de ser assimilada e consumida, mesmo que esse consumo diz respeito apenas ao seu aspecto grosseiro e de fragmentos com ideias fáceis de serem discernidas.

A nova música surgiu como uma força de manutenção da própria música em si e contra a expansão da indústria cultural. No entanto, o poder dos mecanismos de distribuição dos bens culturais sempre pautado na obtenção do lucro, a fez cair num total isolamento. Nesse âmbito, Adorno tece um alerta para o fato de que “aquele que conserva arbitrariamente o que já está superado compromete o que quer conservar e se choca de má fé contra o novo” (ADORNO, 2011, p. 16), isso esclarece a importância dada aos extremos - Schoenberg e Stravinsky – tratados pelo filósofo bem como valida sua consideração sobre a nova música como a música do progresso.

Esses são alguns dos argumentos que o filósofo considerou em sua obra *Filosofia da nova música*, que subsidia esta pesquisa. Desse modo, considerando os aspectos apresentados para a compreensão do fenômeno musical, cabe, nesse momento, trazer a obra que ancora a reflexão proposta nesse exercício de pesquisa.

- **O que diz a *Filosofia da Nova Música*: a obra**

A *Filosofia da Nova Música*, publicada pela primeira vez em 1949, logo no seu prefácio encontramos a explicação de que se trata da união de dois trabalhos de Adorno: um estudo filosófico sobre a produção musical de Schoenberg e outro estudo sobre a produção musical de Stravinsky.

Em 1940, Adorno, continuando as reflexões iniciadas em *O fetichismo da música e a regressão da audição* (1938), produz o texto *Schoenberg e o progresso*, porém, este texto não é publicado e seu acesso fica restrito. Após sete anos Adorno decide publicá-lo, no entanto vislumbra a necessidade de produzir algo que contrapusesse suas considerações sobre Schoenberg, então escreve o texto *Stravinsky e a restauração*. Ambos os textos compõem a obra final intitulada *Filosofia da Nova Música*.

Uma obra tão complexa e sinuosa, quanto pedem os padrões de erudição do filósofo, estudioso de filosofia, da sociologia, da literatura, da música e psicanalista social. A obra apresenta a maneira crítica e dialética de escrever, sempre estruturada numa rigidez conceitual constelatória, subentendendo que seu leitor tenha conhecimento prévio sobre vários assuntos. O frankfurtiano se utiliza de um requintado vocabulário musical que ampara suas metáforas e analogias permeadas por seu modo erudito de interpretar a história da música, sem perder de vista seu olhar crítico, estético e social.

Adorno acredita que um tratamento filosófico sobre a natureza da música moderna é evidenciado unicamente pelos extremos e somente eles

permitem reconhecer o seu conteúdo de verdade (ADORNO, 2011, p. 13). Nessa perspectiva, considera que Stravinsky e Schoenberg representam esses extremos do movimento da nova música, não por um juízo de valor ou gosto, mesmo por que vários outros compositores deste mesmo segmento apresentaram produções superiores às produções de Stravinsky ou Schoenberg.

Assim, convém destacar que Adorno coloca Stravinsky como “regressão” em um extremo oposto a Schoenberg, no sentido ideológico de seus princípios, porque julga a obra de Stravinsky baseado predominantemente no quesito de uso do sistema tonal. Entretanto, vale destacar que a parte rítmica, selvagem e brutal, com suas quiálteras alucinantes, constantes mudanças de compasso, polimetrias e o uso de melodias diferentes simultaneamente fazem de Stravinsky um vanguardista, querendo ou não. Evidentemente esses procedimentos já eram usados na Idade Média, mas não da maneira proposta por Stravinsky, portanto, original.

Pois bem, a capacidade dialética adorniana permite considerar Stravinsky e Schoenberg como “dois inovadores, não porque a eles corresponda à prioridade histórica e os demais derivem deles, mas porque somente eles, por uma coerência que não conhece concessões, exaltaram os impulsos presentes em suas obras até transformá-las nas ideias imanentes do objeto” (ADORNO, 2011, p. 14).

Importante ressaltar que a proposta de tratamento filosófico da arte musical, sugerida por Adorno, se refere à Arte propriamente dita e não aos seus conceitos de estilos, formas e gosto. Para Adorno a “arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente” tendo em vista que a mesma “só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes” (ADORNO, 2013, p. 13-14). Assim, compartilhamos da ideia de que a arte se apresenta como autossuficiente, porém, não se desvencilha da realidade social em que se apresenta. É o que afirma Sérgio Shaefer em sua tese de doutorado intitulada A teoria estética em Adorno, ao sustentar que

a arte se apresenta com um caráter fortemente ambíguo: á autônoma e é um fato social. Como autônoma não depende de nenhuma força produtiva e, por isso, não estabelece relações de produção estética. Como *fait social*, se encontra inserida tanto na teleologia do trabalho e do fazer estéticos quanto se emaranha numa rede de relações. Dessas relações emergem antagonismos não resolvidos - tanto contradições, como oposições – que são trazidas para dentro das obras de arte e nelas fervilham, borbulham, remexem de forma imanente, tornam-se problemas imanente da forma estética. É isso que faz a arte inserir-se no social (SHEFER, 2012, p. 30).

Assim sendo, as reflexões e considerações apresentadas pelo frankfurtiano sobre a produção musical de Schoenberg e Stravinsky, no contexto da *Filosofia da nova música*, ultrapassam a discussão sobre a atonalidade, a técnica dodecafônica ou o neoclassicismo para adentrar na compreensão de como tais categorias se cristalizam na estrutura da música, daí sua relação com os fenômenos sociais e históricos (ADORNO, 2011, p. 14).

Segundo o filósofo, fenômenos como o da Indústria Cultural

têm educado suas vítimas para evitar-lhes todo esforço no tempo livre que destinam ao consumo dos bens espirituais que lhes fornece, elas se aferram com tenacidade ainda maior à aparência que apaga a essência [...] tornam tão obtusa a capacidade perceptiva que a concentração de uma audição responsável é impossível” (ADORNO, 2011, p. 18).

O método adotado por Adorno para expor suas reflexões críticas é o dialético¹⁷, o que confere uma dificuldade ainda maior na interpretação de suas considerações, no entanto, esse método contribui para o processo de construção

¹⁷Segundo entendimento de Marcondes e Japiassú (2006, p. 74, 187) o método dialético na concepção clássica é aquele que procede pela refutação das opiniões do senso comum, levando-as à contradição, para chegar então à verdade, fruto da razão [...]. Marx faz da dialética um método. Insiste em considerarmos a realidade socioeconômica de determinada época como um todo articulado, atravessado por contradições específicas [...] o que provoca a luta das tensões contrárias que gera o progresso.

do pensamento sobre a arte na sua relação com a sociedade de uma maneira ampla e abrangente. Nas palavras do filósofo

este método exige, antes, transformar a força do conceito universal no autodesenvolvimento do objeto concreto e resolver a enigmática imagem social com as forças de sua individualização. Desta maneira não se tende tanto a uma justificação social como a uma teoria social, pois trata-se de explicar a justiça ou a injustiça estética, que está no âmago do objeto (ADORNO, 2011, p. 30).

A partir dessas considerações percebemos que o direcionamento das reflexões propostas por Adorno na *Filosofia da nova música*, vai muito além de meras considerações sobre o gosto e discussões sobre estilos musicais ou referências nacionalistas biográficas. Somente, a análise filosófica sobre a nova música que leva em conta a situação do processo histórico da arte musical na sua essência, por meio de um procedimento estético que considere o fator sociológico, pode levar ao que o filósofo denominou progresso, ou seja, à capacidade estética de audição musical cognitiva. Por sua vez, é capaz de reverter a lógica de mercado que esvazia o sentido da arte, em nosso caso especificamente, a musical.

A seguir apresentamos, brevemente, como Adorno compartilha essas reflexões ao analisar os dois compositores escolhidos por ele: Igor Stravinsky e Arnold Schoenberg.

- **Stravinsky**

Figura 1 Retrato de Stravinsky por Pablo Picasso



Fonte: RETRATO... (1920).

Igor Stravinsky (1882-1971), compositor russo que passou maior parte de sua vida na França, Suíça e Estados Unidos, recebeu naturalização francesa em 1934 e americana em 1945. Seu talento foi reconhecido pelas composições de obras musicais coreografadas, nas quais o compositor mostra todo seu poder criativo, sua variedade de estilos e suas referências estéticas.

De acordo com Adorno, em Stravinsky encontramos um chamado à regressão de nossa audição, mesmo o compositor tendo desenvolvido sua produção musical no contexto da chamada música erudita ou clássica. O processo de regressão foi evidenciado pelo filósofo a partir da análise que o mesmo teceu nas obras: *Petruschka*, *Sagração da primavera* e *A história do Soldado*, das quais o crítico frankfurtiano extraiu elementos que o permitiu comprovar a presença de certo retrocesso, tematizado de restauração, que posiciona o compositor russo no polo da regressão, oposto ao de Schoenberg que é posicionado no polo do progresso.

Adorno afirma que há certas características nas obras de Stravinsky que dão sustentação à sua crítica em prol do caráter regressivo presente nas obras do compositor russo. Entre estas marcas convém ressaltar: a busca por autenticidade; o objetivismo em prol do subjetivismo; a utilização do sistema tonal; a presença de elementos lúdicos infantis; certo grau de romantismo nostálgico; certa dosagem de esquizofrenia, narcisismo e sadomasoquismo; repulsão da expressão; ausência de discussão dialética com a história da música e outras que tentaremos percorrer para dar suporte aos objetivos desta pesquisa.

A busca pela autenticidade é o caminho, em Stravinsky, pelo qual passam os demais elementos que conduzem à regressão. O compositor russo buscou por uma originalidade que o posicionasse como um clássico eternizado, dotado de validade própria e não simplesmente um moderno repleto de tendências pautadas na efemeridade (ADORNO, 2011, p. 110). Para o compositor sua autenticidade deve estar estruturada primeiramente no objetivismo musical, objetivismo isento de quaisquer influências subjetivistas, como compreende Adorno (2011, p. 114), segundo o qual

em Stravinsky, a subjetividade assume o aspecto de vítima, mas – e aqui ele zomba da tradição da arte humanista – a música não se identifica com ela, mas com sua instância destruidora. Em virtude da liquidação da vítima, a música se priva de intenções e, portanto, de sua própria subjetividade.

O esforço pela autenticidade pautada numa positividade da objetividade é empobrecedora, reducionista e contraditória. Além disso, o próprio Stravinsky se apoia em uma objetividade determinada por sua própria subjetividade. Uma subjetividade autoritária imposta por meio da restauração de formas musicais atemporais, descontextualizadas de sua época e discursada sobre um sistema tonal reificado. Paul Griffiths em *A música moderna* (1998) transcreveu um trecho da autobiografia da vida de Stravinsky (1935) no seguinte teor:

considero a música, por sua própria natureza, essencialmente incapaz de expressar o que quer que seja, sentimentos, atitudes mentais, estados psicológicos, fenômenos da natureza, etc. [...]. O fenômeno musical nos é dado com a única finalidade de estabelecer uma ordem nas coisas, inclusive e sobretudo na coordenação entre o homem e o tempo (GRIFFITHS, 1998, p. 62).

Nesta citação podemos observar o impulso de objetividade dado pelo compositor, que para Adorno não se efetiva, mesmo porque não há como retirar a subjetividade da relação que o ser humano estabelece com um objeto determinado, qualquer objetividade passa pelas faculdades e crivos da percepção que, por si, já é a configuração de uma subjetividade.

Stravinsky, também, não satisfaz seu impulso de objetividade porque seu resultado sonoro traz consigo uma origem romântica que por sua vez nos remete às produções wagnerianas e straussianas, principalmente quando a orquestra está no seu *tutti* configurando uma massa sonora luxuriante (ADORNO, 2011, p. 126). A utilização de instrumentos musicais exóticos já esquecidos também corrobora para certa dosagem de um romantismo nostálgico dos tempos arcaicos. Assim, sua intenção antissubjetivista em sua obra não satisfaz seu impulso objetivo e sua produção musical se torna um trabalho frustrado e ideológico, impulsionado pela força do desejo de tornar sua música eternizada, já que, nas palavras de Adorno (2011, p. 154),

a negação do elemento negativo subjetivo próprio desta atitude autoritária, a negação do próprio espírito, a própria essência da negação que seduz por sua hostilidade a toda ideologia, tudo isso se estabelece como uma nova ideologia.

O sistema tonal é mais um dos elementos empregado por Stravinsky na caminhada rumo à autenticidade instigadora do caráter de regressão identificado por Adorno. Todo seu esforço pela autenticidade se estrutura no uso da tonalidade. Como vimos anteriormente, o tonalismo é um meio de

enquadramento da linguagem musical aos rigores de uma dimensão técnica que se sujeita às formas, estilos, tensões e repouso, harmonias e melodias presentes na música, principalmente, burguesa. Logo, consiste no caminho fácil desdenhado pelo compositor russo que o conduz à autenticidade, tendo em vista que é nessa empreitada que o compositor encontra a credibilidade do público.

Nessa perspectiva, o compositor contribui para a demolição de todas as intenções de continuidade exigidas pelo curso natural da história da música. Há uma quebra das mediações históricas e um reforço para um falso mediatismo que fornece à sua obra um aspecto de mercadoria fetichizada, capaz de encobrir toda subjetividade mediada pelo curso da história. Stravinsky busca pelo arcaico de maneira descontextualizada e fragmentada, nega-se a construir o novo, por isso se volta ao primitivismo a maneira que contribui para enganar o ouvinte com uma falsa mediação. Na verdade, essa forma encontrada por Stravinsky acaba reforçando a imediatividade, assim como ocorre com o procedimento fetichista desenvolvido no contexto do sistema capitalista.

A busca pelo arcaico é outro fator que fortalece a visão crítica adorniana a respeito da regressão stravinskiana. “A música de Stravinsky é um fenômeno marginal, apesar da difusão de seu estilo, que alcança quase toda a geração jovem, porque evita discussão dialética com o decurso musical no tempo, discussão que representa a essência de toda a grande música, desde Bach” (ADORNO, 2011, p. 144).

Assim, a incumbência de Stravinsky está sedimentada na sua abstenção em trabalhar com os elementos musicais estruturados por problemas atuais. Fato que dissimula a capacidade de *shock* na sua música que se presta a absorção e reprodução condicionadas à aniquilação da reflexão pelo indivíduo sobre sua própria condição que é determinada pelo mundo administrado.

Diante do exposto, percebemos como Adorno constrói suas reflexões para demonstrar a estética restauradora em Stravinsky e progressista em

Schoenberg. O filósofo atesta que o compositor russo se apoia numa autenticidade marcada por um objetivismo musical sustentado nas premissas do sistema tonal gerador de uma falsa mediaticidade que promove a debilidade da capacidade de audição por parte do público e impede a compreensão crítica do contexto histórico presente no curso do desenvolvimento da própria música.

Dessa forma, surge semelhança da música de Stravinsky com os produtos da indústria cultural, ou seja, ambos promovem a alienação do indivíduo diante da realidade. Consequentemente há uma perda da sensibilidade reflexiva para dar azo ao embrutecimento do espírito que se sustenta a partir de um ser humano oprimido e reificado.

A seriedade dessa regressão não está exclusivamente pautada na tentativa de positivação da objetivação técnica estrutural das composições de Stravinsky, porém, está mais ainda, no poder que o resultado final do efeito sonoro de sua música sugere ao sistema psíquico, do qual observamos um processo degenerativo e de desuso da consciência, já que o indivíduo passa agir pelos impulsos do inconsciente. Algo análogo ao sistema econômico administrado nos moldes do capitalismo, o qual mantém o foco no inconsciente da massa e se fortalece pela perpetuação de indivíduos alienados à missão do consumo.

A seguir, tentaremos identificar esse procedimento regressivo e alienante a partir das considerações que Adorno traz sobre as produções de Stravinsky acima citadas, tendo em vista o quanto esse percurso vem fortalecer ainda mais a proposta desta pesquisa.

- **Petruschka**

Figura 2 Cenografia de Petruschka por Benóis¹⁸



Trata-se de um balé com cenas burlescas composto em quatro quadros. O balé narra um conto popular russo sobre a história de um fantoche de rua. Num dia festivo e diante de um público de rua, um mágico apresentador de teatros de marionetes faz uma apresentação com três bonecos mágicos: Petruschka, um mouro e uma bailarina. Uma mágica confere sentimentos humanos aos bonecos que começam a dançar, nasce, assim, um triângulo amoroso entre os bonecos que termina com o assassinato de Petruschka. O desenrolar da história acontece em quatro cenas, conforme segue:

Cena 1. Um mágico chega na praça do mercado, apresenta seus bonecos as pessoas e com toque de mágica dá vida aos seus bonecos que começam a dançar entre os transeuntes da feira;

Cena 2. Em sua cela, Petruschka amaldiçoa seu destino que consiste no seu amor pela bailarina, na obediência ao mágico e na sua prisão ao corpo de um

¹⁸Alexandre Benóis (1870-1960) foi um influente artista russo que dedicou parte de sua carreira à cenografia, principalmente ao *Ballets Russos*. Aqui trazemos três trabalhos cenográficos que Benóis desenhou para a obra *Petrushka* de Stravinsky. A imagem da esquerda “A Feira”; a imagem central “O Quarto de Petrushka” e a imagem da direita “O Quarto do Mouro”.

boneco. Logo, Petruschka recebe a visita da bailarina e ao se declarar é rejeitado pela mesma que o chama de patético.

Cena 3. A bailarina visita a cela do mouro e joga seu charme para conquistá-lo, quando o amor entre ambos se evidencia Petruschka entra na cela e, neste momento, o mouro o ataca.

Cena 4. Em meio a uma festa popular os bonecos saem de traz das cortinas com Petruschka sendo perseguido pela bailarina e pelo mouro, que o atinge levando-o à morte. A multidão indignada com a tragédia chama o mágico que esclarece tratar-se de bonecos e não de pessoas. A multidão vai embora e o mágico, ao sair com o boneco de palha que representa Petruschka, se depara com o fantasma de Petruschka, o mágico, então, foge.

Todo este desfecho ocorre junto a um material sonoro musical inspirado no folclore russo. Stravinsky utiliza-se de uma música diatônica para representar o humano e do cromatismo para representar os bonecos. A grande marca desta produção musical está no uso da bitonalidade.

Adorno vislumbra em Petruschka a presença do afastamento da subjetividade. O caráter trágico do *clown* profetiza a fraqueza da subjetividade que, mesmo aparente, é manifestada ironicamente (ADORNO, 2011, p. 114).

A presença do grotesco é a marca característica de Petruschka, “quando se encontra um elemento subjetivo se o encontra depravado, sentimentalmente falso ou idiotizado. É invocado como algo já mecânico, reificado e de certa maneira morto” (ADORNO, 2011, p. 115). A obra é “estilisticamente ‘neoimpressionista’¹⁹, compõe-se de inumeráveis peças de arte, desde a desordenada confusão de vozes da praça do mercado até a imitação exagerada de

¹⁹Estilo, técnica de uso de cores fortes e brilhantes e de pequenos pontos ou Pontilhismo que configuram um objeto, tipo PIXELS de hoje. Mais tarde, o fauvismo recupera esse tipo de cor, forte e brilhante. O termo aqui é empregado no sentido de demonstrar uma produção musical forte, densa, impactante e contrastante.

toda a música que repele a cultura oficial” (ADORNO, 2011, p. 113). Uma obra carregada do humor burguês.

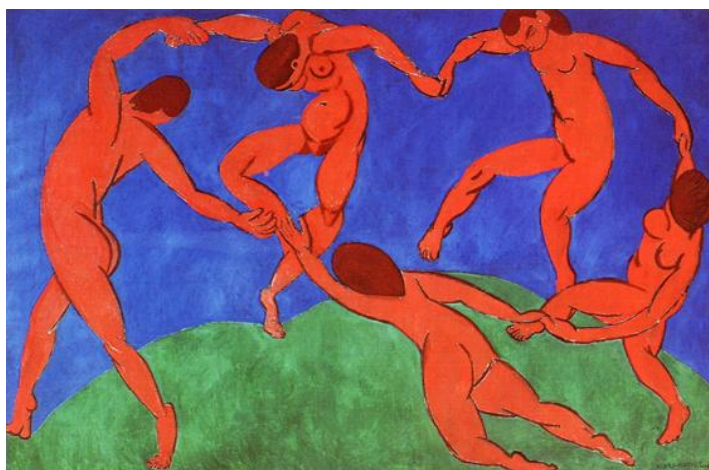
A presença de elementos lúdicos da infância é outro fator que merece destaque nesta empreitada de evidenciação da regressão em Stravinsky feita por Adorno. “O impulso fundamental de Stravinsky visando a dominar a regressão com um procedimento disciplinado determina mais que nenhum outro a fase infantil” (ADORNO, 2011, p. 131). A ligação da música de Stravinsky com a dança faz brotar na sua obra a relação do som com o movimento corpóreo. A liberdade de movimentos remete aos movimentos desengonçados de uma criança dançando livremente, mais parecidos com comportamentos esquizofrênicos. Há, ainda, os contos por trás das performances bem como as personagens cômicas (bonecos, *clown*, mágico) remissivas à imaginação infantil, tudo isso sugere um meio de alienação mental para tornar manifesto um meio de atualização do mundo primitivo, o processo de regressão à infância.

A paródia, isto é, a forma fundamental da música ao quadrado, significa imitar algo e, imitando-o, ridicularizá-lo. Semelhante atitude, que a princípio parece suspeita aos burgueses, por considerá-la própria do músico intelectual, se adapta facilmente à regressão. Assim como uma criança desmonta um brinquedo e logo o reconstrói defeituosamente, do mesmo modo se comporta a música infantilista com os modelos (ADORNO, 2011, p. 143).

A obra se apresenta de modo a levar o indivíduo a não sentir necessidade de criticidade ao que lhe é inconscientemente apresentado: um processo de reificação representado pelo estereótipo da desumanização, por meio da estratégia de fácil digestão aos moldes do preconizado no contexto da Indústria Cultural.

- **A Sagração da Primavera**

Figura 3 Tela Dança II de Matisse²⁰



Fonte: A HISTÓRIA... (2014).

A obra é a representação de um grande ritual sagrado e pagão. Sábios anciões estão sentados em círculo para observar a dança da morte de uma virgem que é oferecida em sacrifício aos deuses da primavera. Uma série de danças ritualísticas é desencadeada em prol do sacrifício final da virgem que é condenada a dançar até a morte.

O balé se desenvolve sob o poder de uma música com inconsistência formal composta por meio de uma grande diversidade rítmica, cromatismos, harmonizações ríspidas, superposições de melodias, de acordes e de tonalidades, grandes associações timbrísticas de efeitos violentos e uma pulsação vigorosa. Estes são alguns dos elementos essenciais utilizados por Stravinsky para

²⁰"Dança II" (1910): óleo sobre tela do pintor fauvista Henri Matisse. Esta obra representa um ponto-chave nas obras de Matisse e no contexto de arte moderna, além de ser frequentemente associada à Dança das Moças em "A Sagração da Primavera" de Igor Stravinsky.

representar rudimentos do folclore russo aliados ao primitivismo ritualístico, sagrado, ao arcaico que se refere ao sacrifício humano.

A estreia dessa obra chocou o público, mas não impediu de torná-la uma referência no universo musical. A sagração da primavera “já tem resistido a quase meio século, como símbolo musical da nossa época, caracterizada pelo intelectualismo a serviço da barbárie” (CARPEAUX, 2001, p. 420). A obra abalou a estrutura de importantes características da música, tais como aspectos harmônicos, timbres, formas, estruturação orquestral, as dissonâncias, valorização do percussivo ao melódico. A primeira apresentação dessa obra escandalizou a sociedade francesa da época, gerou um caos na plateia, muitos se retiraram do teatro no meio do espetáculo. Ainda nos dias atuais a obra mantém sua natureza provocativa e subversiva o que causa certa estranheza ao ouvido menos familiarizado ao universo musical.

As reflexões de Adorno sobre a Sagração da primavera seguiram a mesma linha de raciocínio que o filósofo empregou para traçar sua crítica à Petruschka. O filósofo observou e criticou a presença de uma banalização do passado; a utilização do sacrifício como destino final humano; o enfraquecimento da expressividade; a presença de um *shock* condicionado.

O sacrifício carregado de humor que foi apresentado em Petruschka foi, também, retomado na Sagração e pontuado por Adorno como um “sacrifício sem tragédia, praticado não à imagem nascente do homem, mas à cega confirmação de uma condição que a própria vítima reconhece, ora com o escárnio de si mesma ora com a própria extinção” (ADORNO, 2011, p. 116). Esse motivo determinou o desenvolvimento da música que veio para fortalecer, ainda mais, a temática do sacrifício sadomasoquista que atinge aspectos da vida social ao camuflar uma realidade regressiva, alienante irreflexiva.

O sacrifício humano, em que se anuncia a crescente potência do coletivo, é determinado pela insuficiência da própria condição individual e precisamente a selvagem representação do selvagem não satisfaz simplesmente, como lhe censura o filisteu, mas também o desejo de sufocar a aparência social, o impulso para a verdade sob mediações e mascaramentos burgueses da violência (ADORNO, 2011, p. 117).

O sacrifício final da vítima é apresentado na obra com certa frieza e como sendo algo já esperado passivamente. Esse dado traz consigo certa dosagem de apologia à passividade do sujeito diante de seu inevitável fim social, determinado pelas relações econômicas e imposto por um sistema capitalista opressor. Isso nos remeteu ao caráter sadomasoquista da obra na qual a vítima se entregou ao sacrifício sabendo de sua morte, da mesma maneira que o indivíduo se entrega às determinações sociais do mundo regido pelo vigor do sistema do lucro, do consumo e da alienação.

A força do coletivo surge desse contexto, tendo em vista que o ouvinte sempre se apoia na intenção da tribo e nunca parte em defesa da virgem sacrificada. Assim, o ouvinte se identifica com o coletivo e renuncia sua própria individualidade por meio de uma cumplicidade masoquista, porque inconscientemente se vê na condição da vítima.

Para dar suporte a todos esses elementos presentes na Sagração, o aparato musical foi produzido ora a partir de partículas melódicas diatônicas, representando o folclore russo, ora a partir da escala cromática, porém nunca se apresentou por uma escala preordenada; há grande exploração da variante rítmica com acentuações modificadas; surgem diferenças temáticas; contradições entre o desenvolvimento vertical e o desenvolvimento horizontal; exploração da politonalidade; dissonâncias; polifonias; ostinatos; certas dosagens de contraponto e uma variedade de timbres instrumental.

A orquestra é utilizada pelo compositor como sendo um único instrumento de percussão, na qual a constância rítmica de caráter primitivo, de

irregularidades métricas e acentuações deslocadas, sobrepõe a estrutura harmônica e melódica da obra, o que garante o quadro de inconsistência formal da obra e produz um *shock* condicionado, condicionado à repetição do ritmo e não à intensidade sonora.

Adorno esclarece que o conceito de *shock* é oriundo dessa época e “pertence ao estrato fundamental de toda a nova música” (ADORNO, 2011, p. 122) sua causa social pode ser identificada pela disparidade das forças presentes no desenvolvimento civilizatório técnico de um lado, e na estrutura corpóreo/psíquica humana de outro lado. Neste contexto,

pelos *shocks*, o indivíduo percebe diretamente sua nulidade frente a gigantesca máquina de todo o sistema. Desde o século XIX os *shocks* deixaram atrás de si seus vestígios nas obras de artes, e, do ponto de vista musical, Berlioz foi talvez o primeiro para cuja obra os *shocks* eram essenciais. Mas tudo depende de como a música realiza a vivência do *shock* (ADORNO, 2011, p. 123).

Assim, o *shock* seria a representação da fraqueza humana diante das estrondosas forças exteriores impostas ao sistema psíquico gerando um quadro de angústia que é passado pelo filtro da história até o resgate da assimilação de uma circunstância traumática (ADORNO, 2011, p. 121-123).

Na Sagração da primavera, segundo Adorno, o *shock* é apresentado pela repetição rítmica e não pela intensidade rítmica, num “contínuo apresentar-se em que a irregularidade do retorno substitui o novo” (ADORNO, 2011, p. 122). Assim, a utilização de elementos descontextualizados, fragmentados aliados a um ostinato rítmico constante impede o ouvinte de um registro histórico na direção de um *shock* que toque as profundezas da sensibilidade como deveria ser.

Em Stravinsky não existe nenhuma disposição angustiosa nem um eu que lhe oponha resistência, mas dá-se por aceito que os *shocks* não permitem que se aposse deles. O sujeito musical renuncia a impor-se e [...] comporta-se literalmente como um ferido grave, vítima de um acidente de que não pode recuperar-se e que por isso repete continuamente os esforços desesperados dos sonhos. O que parece absorção completa dos *shocks*, ou seja, acomodação da música aos golpes rítmicos provenientes do exterior, é, na verdade, justamente um testemunho de que a absorção fracassou” (ADORNO, 2011, p. 123).

Dessa forma, o sentido musical em Stravinsky dificulta a configuração do *shock* que toque os recônditos da alma por um processo de sensibilização sedimentada pela expressão humana, sem que o indivíduo se perca no esvaziamento de sua própria condição. Antes apresenta um *shock* condicionado e direcionado à absorção pelo indivíduo de sua situação angustiante imposta pelo mundo administrado.

Felício Ramalho Ribeiro em sua dissertação de mestrado intitulada *Regressão auditiva: o impedimento da música como conhecimento em Th. Adorno* sustenta que

na *Sagração da primavera* o sacrifício incontingente do indivíduo frente às opressivas forças coletivas e econômicas, como a conseguinte obliteração dos antagonismos sociais, é disposto pela inocuidade dos movimentos melódicos – condizentes ao indivíduo – frente à sua determinação pela estrutura rítmica e harmônica. Além disso, uma enganosa proposta de liberação do libidinal arcaico é promovida pela ênfase excessiva do ritmo, que, enquanto elemento essencial e exclusivo de articulação da intimidade corpórea, já perdeu sua validade no tempo (RIBEIRO, 2009, p. 144).

A citação acima condensa as reflexões críticas elaboradas por Adorno à *Sagração da primavera*. Apontando, inclusive, a relação da obra com os fenômenos sociais que permeiam a vida humana, o que contribui para o desenvolvimento de uma nova estética.

- **A História do Soldado**

Obra inspirada num conto popular russo, conta a história de um soldado que volta da guerra e no caminho de regresso para sua casa encontra com o Diabo disfarçado de pessoa que tenta apoderar-se de sua alma, representada por um violino. O soldado concorda em dar seu violino (alma) em troca de um livro que prevê o futuro e lhe confere riqueza. Após três dias, o soldado retorna para sua casa, mas sua mãe e sua noiva não mais o reconhece, porque na verdade se passaram três anos.

Desesperado, o soldado tenta reaver seu violino (sua alma) com o diabo, mas não consegue. Vai, então, até o palácio de um rei e descobre que o mesmo estava oferecendo a mão de sua filha para quem o curasse de uma doença. O soldado tenta a sorte com o diabo, e num jogo de cartas consegue embriagar o diabo e resgatar seu violino. Em posse do instrumento o soldado toca para o rei que é curado e em troca o soldado se casa com a princesa. O Diabo volta para buscar o violino, mas toda vez que se apresenta o soldado toca e ele dança até a exaustão. Um belo dia quando o soldado e a princesa vão até a antiga aldeia do soldado, o diabo aparece e leva com ele o príncipe, termina a obra com a vitória do diabo sobre a alma do soldado.

Uma obra seca, espirituosa que traz uma paródia ao militarismo e ao mercantilismo por meio de uma sonoridade melódica ríspida, certa aridez instrumental e um amparo rítmico próprio para criar o clima da peça. Obra moderna, em que a música é produzida por frases não resolvidas ou resolvidas fora do tempo que, por vezes, nos remete ao elemento irônico e sarcástico da música.

A *Histoire du soldat*, com um tratamento coerente, faz nascer dos restos da linguagem musical despojada outra linguagem fantasticamente agressiva. Poderia ser comparada com as montagens oníricas dos surrealistas, construídas com resíduos da vida cotidiana [...]. No intento de chegar a tal linguagem, Stravinsky se toca com Joyce: em nenhum outro momento está mais perto de sua mais íntima aspiração, isto é, de construir o que Benjamim chamou história primitiva do moderno” (ADORNO, 2011, p. 141).

Nota-se nessa obra, uma representação típica do sistema mercantilista e fetichizante do lucro, a alienação do indivíduo devido ao encantamento desencadeado pelos produtos oferecidos pelo sistema econômico consumista, bem como as trágicas consequências de se deixar seduzir acriticamente e passivamente ao consumo, às artimanhas da enganação e do embrutecimento dos sentidos e a conseqüente perda da essência humana.

Ribeiro (2009, p. 144) compreende a crítica de Adorno direcionada à História do soldado como “o índice de sanidade mental, o transtorno mental e efetivo do sujeito no capitalismo tardio é apresentado por meio de uma abusiva justaposição de formas desgastadas, desconexas entre si, e, portanto, insuficientes para a construção de um sentido musical”.

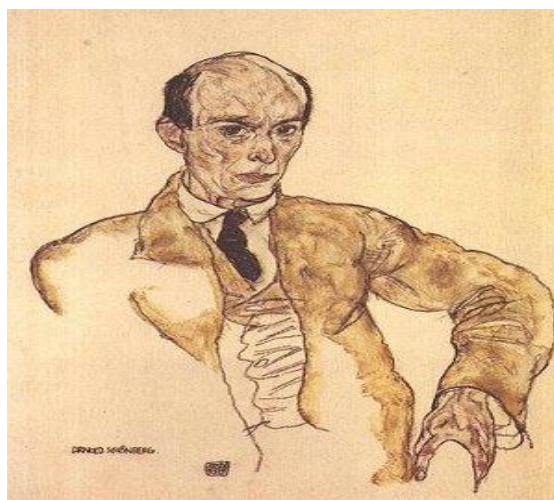
É nesta obra de Stravinsky que podemos melhor visualizar a presença do quadro de esquizofrenia como elemento caracterizador de distúrbios psicológicos e ensejador do aspecto regressivo da obra (ADORNO, 2011, p. 135). A história do soldado faz uso da proposta de composição conhecida como música ao quadrado, que se configura na forma de paródia, e põe em evidência o infantilismo da obra. Um modelo de música que se estrutura em temas e ritmos populares, em melodias interrompidas e um frequente quadro de combinações timbrísticas. A obra é representada por intervalos entre dança, narração e música e a instrumentação reduzida sugere um grupo de câmara pequeno. A música apresenta ritmos populares como o tango, ragtime, valsa, a marcha e outros.

Diante do exposto, por meio da análise crítica e filosófica construída por Adorno, observamos que Stravinsky nos foi apresentado como um reacionário pela maneira como apresenta sua música. No entanto, vislumbramos reflexões estéticas que nos permitem articular sua produção musical aos elementos históricos e sociais e, a partir de então, compreendermos o sentido com que Adorno concebe a regressão: em *Petruschka* podemos visualizar a crítica que o filósofo teceu sobre o processo de satirização do sujeito e uma certa banalização da condição humana diante de uma sociedade administrada; em a *sagração da primavera* Adorno propõe refletirmos sobre o sacrifício do indivíduo diante das opressões do modelo econômico gestado pelo sistema capitalista. Bem como o resgate libidinoso do arcaico que já não tem mais validade no mundo atual; em *A história do Soldado* não há como negar o sintoma de sanidade mental e afetiva do indivíduo mercantilista inserido no mesmo sistema capitalista.

Após a constatação, em Adorno, do efeito degenerativo direcionado à capacidade de escuta musical que o sistema composicional de Stravinsky causa no indivíduo, convém analisarmos a outra faceta do método (dialético) de reflexão adotado pelo filósofo na figura de Schoenberg, cujas características seguem abaixo.

- **Schoenberg**

Figura 4 Retrato de Schoenberg por Schiele²¹



Fonte: RETRATO... (1917).

Arnold Schoenberg (1874-1951) compositor austríaco dotado de grande erudição musical, sua carreira composicional foi determinada pela sua audácia em relação à harmonia, às dissonâncias e ao cromatismo. Foi catedrático no conservatório de Berlim desde 1925. Em 1933 foi obrigado pelos nazistas a emigrar para os Estados Unidos, onde morreu na cidade de Los Angeles no dia 13 de julho de 1951.

É em Schoenberg que Adorno vislumbrou uma produção artística musical capaz de impor um estorvo à restauração regressiva apresentada por Stravinsky e dar azo ao progresso musical em prol do desenvolvimento cognitivo humano. A autenticidade de Schoenberg foi reconhecida por Adorno pelo fato de o compositor desempenhar, de maneira erudita e intelectual, a missão de fundador de uma nova ordem musical.

²¹Egon Schiele pintor austríaco expressionista. O retrato acima data de 1917.

As convenções tradicionais burguesas dirigidas para o processo de produção musical cumpriram sua função num determinado tempo e, tão logo, lançaram indícios de tendências que anunciavam o seu próprio desmoronamento. Nem a música polifônica de Bach, nem as variações de Beethoven e as dissonâncias cromáticas de Wagner conseguiram esgotar o conteúdo de verdade do fenômeno musical. Fato que, também, comprova a ausência de esgotamento das constantes mudanças e transformações pelas quais a música está permanentemente envolvida. Aliás, a vida musical não é, e nem pode ser paralisada, principalmente quando relacionada com a sociedade que está constantemente em meios de crises econômicas, políticas e culturais.

Schoenberg propôs um modelo musical que considera a música em si, a partir de seus fenômenos sonoros. Contudo, não abandonou a linha de evolução da história da música, ao contrário, o compositor sugere uma produção musical contextualizada com sua época sem abrir mão de materiais de outros momentos históricos: a exemplo da polifonia de Bach; da série de Beethoven e do cromatismo de Wagner. Dessa forma, “a tradição e o novo começo se entrecruzam em Schoenberg, assim como o aspecto revolucionário e o conservador” (ADORNO, 1998, p. 148), e o resultado final é o progresso.

A grande proeza está no fato de que a música de Schoenberg explora os elementos musicais de um modo que nunca foram explorados ao longo da história da música. Adorno destaca que a maneira com que Schoenberg trabalha as dissonâncias, os cromatismos, a polifonia, a série e as variações é agregada ao contexto histórico e social, e evidencia os momentos recalcados e não realizados durante o desenvolvimento de nossa civilização, o que também fortaleceu a Schoenberg a autoria de fomentador da música do progresso.

É das sonoridades existentes e dispostas ao compositor que se extraem os materiais musicais. Estes materiais são reduzidos ou ampliados no curso da história, portanto, são característicos e resultantes do próprio processo histórico.

Assim, embora os meios de manifestação desses materiais sonoros não sejam apresentados em sua origem, o processo de mediação histórica está envolvido em todo o material musical. Importante destacar a afirmação de Adorno para o fato de que nem tudo é possível em todos os tempos e, assim, não podemos afirmar que “o acorde perfeito é a condição necessária e universalmente válida de toda a concepção musical possível e que, portanto, a música deve ater-se a ele [...] esta não é outra coisa senão uma superestrutura útil para tendências de composições reacionárias” (ADORNO, 2011. p. 36).

Além disso, na obra *Prismas* (1998) Adorno dedica uma seção à Schoenberg, na qual salienta características que corroboram com o poder da música do compositor austríaco para a produção do conhecimento e sua importância para a formação do músico.

De fato, a música de Schoenberg exige desde o início uma participação ativa e concentrada; a mais aguçada atenção à multiplicidade do simultâneo; a renúncia às muletas habituais de um ouvinte que sempre sabe o que vai acontecer; uma atenta percepção do único e do específico; e a capacidade de aprender com precisão caracteres que muitas vezes se modificam no menor espaço de tempo, e também a história desses caracteres, desprovida de qualquer repetição (ADORNO, 1998, p. 146).

A partir dessas considerações percebemos a força cognoscível da produção musical de Schoenberg e a importância de sua presença na formação musical, principalmente sob a ótica crítica e reflexiva impetrada por Adorno.

Veremos a seguir algumas características da obra de Schoenberg que marcaram e determinaram o progresso musical defendido por Adorno.

- **Expressionismo**

O termo tem sua origem nas artes plásticas, no entanto, adentrou o universo artístico musical no qual traz em seu entendimento uma extrema

intensidade de expressão dos sentimentos internos humanos, que se agregam a certa necessidade de demonstração de rebeldia e inovação. É fruto do romantismo tardio em que os compositores passaram a desejar uma música que pudesse expressar toda sua carga de emoções mais profundas e intensas. O expressionismo prega a inexistência de leis externas (formas, regras de composição) para fazer valer uma obediência à voz interior.

Para ilustrar maior coerência à nossa pesquisa, acreditamos que o melhor entendimento a respeito do que venha ser o espaço do expressionismo, para o contexto da Filosofia da nova música, está nas palavras de Palisca (1994, p. 732),

O campo temático do expressionismo é o homem do mundo moderno, tal como o descreve a psicologia do início do século XX: isolado, joguete impotente de forças que não compreende, presa de conflitos interiores, tensões, ansiedade, medo e de todos os impulsos profundos e irracionais do subconsciente, em revolta aberta contra a ordem estabelecida e as formas aceitas.

É nesse contexto que temos uma música movida pela emotividade, repleta de dissonâncias, melodias ríspidas e sentimentalismo extremo, por vezes desesperado que chega dar um ar de exagero à produção musical. Uma música que traz em sua essência contrastes violentos e explosivos, com instrumentos sendo explorados nos extremos de seus registros. A partir do expressionismo, há o desencadeamento de um processo de valorização da subjetividade do artista e da obra em si, o que dá azo ao surgimento de uma produção musical libertada, livre das garras externas do tonalismo tradicional e que garante o conteúdo de verdade da obra e da arte.

Schoenberg se destaca como um dos principais representantes do expressionismo musical, junto ao seu discípulo Alban Berg do qual sugerimos a apreciação da obra *Três Peças para Orquestra*, Op. 6.

- **Atonalismo**

O esgotamento do sistema tonal no início do século XX levou compositores a buscar maneiras de produzir música que estivessem fora das regras do sistema em vigor. Certas tendências empreitadas a partir do romantismo, como o uso de acordes dissonantes cromáticos, a busca por novos timbres e atmosferas sonoras, bem como as ousadas modulações (principalmente em Wagner, Debussy e Havel) passou a levar o ouvinte à incerteza da tonalidade na qual a música havia sido construída. Daí os indícios que levaram à atonalidade que foi empregada fortemente por compositores expressionistas.

Assim, o atonalismo é uma expressão comumente empregada para apontar o modelo de produção musical que não está baseado em relações harmônicas e melódicas fixadas num centro tonal. Indica a música elaborada fora das regras do tonalismo.

O termo tem gerado grandes discussões sobre seu emprego, tendo em vista o fato de que muitas produções do romantismo tardio, a exemplo de Wagner, já tendiam inconscientemente à atonalidade mesmo estando no âmbito da tonalidade. Nesse contexto temos que

visivelmente derivado da necessidade que imperava no sentido de negar a tão extensa fase anterior da harmonia, e que tinha sido declarada como tonal, o termo atonal na realidade logo pôs em cheque a própria evidencia do termo tonal, pois seria difícil, senão quase impossível, imaginarmos uma música que não tivesse um ou mais centros harmônicos que fizessem de seu tom o privilegiado numa ou noutra passagem no decorrer de uma obra (MENEZES, 1987, p. 59).

Assim, embora, entendemos o atonalismo como o sistema indicativo da produção musical que se contrapõe ao tonalismo “a palavra deixou de se aplicar

à música construída em princípios seriais, como a série de doze tons” (PALISCA, 1994. p. 730).

Schoenberg é a figura mais ilustre que extrapolou os limites da tonalidade o que permitiu a ele a responsabilidade pela cisão da música com o centro tonal. Muitos ainda o consideram um atonalista, contudo, o atonalismo foi apenas uma fase intermediária de seu processo composicional da qual sugerimos a audição da obra: Três peças para piano, op. 11.

- **Serialismo dodecafônico**

A ausência de regras no contexto do atonalismo levou Schoenberg a criar e organizar um método de composição que considerasse as 12 notas da escala cromática, na qual estão presentes os doze sons conhecidos no universo da música ocidental. Nasce, assim, um novo procedimento de construção musical em que o compositor ordena as 12 notas da escala cromática segundo uma ordem de sua própria escolha. Formando, com isso, uma sequência de notas que vai orientar toda a composição, essa sequência é denominada série e servirá de material básico para o compositor apresentar seu talento e imaginação para a construção de padrões rítmicos, timbre e tessituras sonoras. Nesse procedimento todas as 12 notas são apresentadas em igual nível de importância e a série pode ser desenvolvida de maneira invertida, retrógrada ou invertida retrógrada. Tal técnica ficou conhecida como dodecafonismo ou serialismo. No sentido clássico do termo, o termo serialismo dodecafônico corresponde à utilização dessas 12 notas cromáticas em obediência a uma ordem predeterminada conhecida como série.

Nesse sentido, entendemos o dodecafonismo como um método de composição musical que propõe a utilização das doze notas da música ocidental organizadas de tal forma que só seria possível a repetição de uma nota após a utilização integral dos doze sons.

Assim, no serialismo dodecafônico “a base de cada composição é uma sequência ou série das doze notas que integram a oitava, dispostas pela ordem que o compositor determinar” (PALISCA, 1994, p. 733).

Em Beethoven o desenvolvimento musical se pautou no desenvolvimento subjetivo de um tema que se converteu como centro de toda forma musical. Entre essas formas musicais destaca-se a forma variação que, segundo Adorno, se “dinamiza, mesmo quando conserva, não obstante idêntico o material que lhe serve de ponto de partida, o que Schoenberg chama modelo” (ADORNO, 2011, p. 51). A partir de então, os momentos subjetivos de expressão se libertam de tal forma que não mais é possível dominá-los, o que muito contribuiu para Schoenberg revelar os princípios de um novo material subjetivo livre: a dissonância.

O predomínio da dissonância parece destruir as relações racionais, ‘lógicas’, da tonalidade, ou seja, as relações de acordes perfeitos; mas aqui a dissonância é ainda mais radical do que a consonância, já que mostra de maneira articulada, embora complexa, a relação dos sons nela presentes, ao invés de adquirir a unidade mediante um conjunto ‘homogêneo’, isto é, destruindo os momentos parciais que contém. A dissonância e a necessidade estreitamente ligada a ela de formar as melodias com intervalos ‘dissonantes’ são, contudo, os verdadeiros veículos do caráter documental da expressão (ADORNO, 2011, p. 53).

Adorno sugere atentarmos para o fato de que a compreensão das dissonâncias schoenbergianas demanda do sujeito (compositor e ouvinte) maior envolvimento com a música, exigência que é determinada pelos próprios materiais musicais, já que estes são representações dos fenômenos sociais envolta tanto do sujeito quanto do objeto.

Por isso a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística como um fator meramente exterior, heterônomo, isto é, como consumidor ou rival da produção. As advertências, que o material transmite ao compositor e que este transforma enquanto as obedece, constituem-se numa interação imanente (ADORNO, 2011, p. 36).

As condições sociais, por não apresentarem nada obrigatório e autêntico, favorecem que o movimento dialético musical vá contra a obra fechada, na qual todo procedimento que foge das regras do sistema onipresente são excluídos. Fator de resistência à nova música.

Convém destacar que as convenções da produção musical tradicional não proibem o compositor de explorar outras sonoridades necessárias para um determinado momento. Além disso, as diferentes dimensões da música - melodia, harmonia, ritmo, forma, contraponto, instrumentação - foram desenvolvidas de maneiras independentes ao longo da história, foi assim com o contraponto em Bach e com os cromatismos dissonantes de Wagner.

“Na música de Schoenberg não só estão igualmente desenvolvidas todas as dimensões, mas todas elas se produzem de maneira tão separada que convergem” (ADORNO, 2011, p. 50). A liberdade da expressão na produção musical faz desaparecer as diferenças existentes entre o essencial e o acidental; o tema e o desenvolvimento; a tensão e o relaxamento; o centro e as marginalidades. A partir de então, o princípio do contraste da justaposição de um tema (modelo) confere o mesmo nível de importância a todos os materiais musicais.

Temos, também, que o parâmetro de tempo, que é o sintoma mais evidente de uma música e a base da concepção de obras musicais desde o século XVIII, sofre certa alteração. O critério de tempo em Schoenberg apresenta uma nova maneira de conceber a expressividade que “não se trata de paixões simuladas, mas antes de movimentos corporais do inconsciente, de *shocks*, de

traumas, que ficam registrados no meio da música” (ADORNO, 2011, p. 40). Sua música pode ser vista como um jogo com as convenções de onde a liberdade deve ser aflorada. Sendo assim, sua música tende ao conhecimento.

A arte que se articula na direção do progresso é aquela que aponta níveis de valoração ao processo de produção do conhecimento. Adorno atenta para o fato de que uma obra de arte verdadeira é articulada, estruturalmente, a partir do vínculo que esta estabelece com os problemas sociais de sua época. Assim, o elemento histórico é apontado como essencial para o procedimento de uma produção artística favorecedora do processo de produção do conhecimento (ADORNO, 2011, p. 35-38).

Essas considerações apontadas por Adorno mudam o rumo da estética tradicional para favorecer o afloramento de reflexões em torno da arte (música) a partir de sua conexão com a sociedade. De maneira tal, que exige a compreensão de todo processo de produção do conhecimento em volta da criação artística.

- **A concepção estética da filosofia da nova música e a formação musical**

Após termos estudado a estrutura da Filosofia da nova música e observado que a obra marca a continuidade das reflexões empreendidas por Adorno em o Fetichismo na música e a regressão da audição em torno da produção musical de vanguarda – a chamada Nova música, convém neste momento iniciarmos algumas considerações no sentido de compreender a proposta estética trazida pelo frankfurtiano.

Conceituar Estética não é uma tarefa das mais fáceis, mesmo porque o termo, por si, já demanda certo conhecimento que implica uma dimensão filosófica. No Dicionário brasileiro Globo (FERNANDES; LUFT, 1993) temos que estética é a “ciência que trata das leis gerais do belo; filosofia das belas artes”. No Dicionário básico de filosofia Japiassú e Marcondes (2006, p. 94-95)

sustentam que estética é “um dos ramos tradicionais do ensino da filosofia. O termo estética foi criado por Baumgarten (séc. XVIII) para designar o estudo da sensação, a ciência do belo, referindo-se à empiria do gosto subjetivo, àquilo que agrada aos sentidos, mas elaborando uma ontologia do belo” (JAPIASSU; MARCONDES, 2006, p. 95).

Assim, de modo geral, percebemos que a expressão Estética é acompanhada de outros temas como: o belo, o sensível, a arte, as sensações, o gosto, os afetos, a imagem, enfim, temas que são articulados com outras dimensões do conhecimento como a psicologia e a história. Por esse motivo o trabalho conceitual da Estética torna-se ainda mais difícil no contexto filosófico.

Ainda que não seja nossa intenção desenvolver questionamentos sobre a conceituação de Estética, para o âmbito desta pesquisa tornou-se importante compreendermos a dimensão estética como sendo uma nova maneira de se conhecer os fenômenos que permeiam a vida humana a partir da relação que o indivíduo estabelece com os mesmos e consigo. Se há um conhecimento racional, também há um conhecimento sensível antilógico - não no sentido de um conhecimento desprovido de racionalidade, mas um conhecimento sensível que é ao mesmo tempo inteligível - pois, o sujeito pensa, mas, também sente.

O termo Estética, embora utilizado pela primeira vez com o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten no séc. XVIII, remonta a outras épocas desde quando o homem percebeu sua sensibilidade. Podemos citar Platão, na Idade Antiga, que se ocupou da ideia do belo; a estética na Idade Média, com inspirações sensitivas religiosas. No Renascimento começou um questionamento sobre a ligação entre arte e religião, adotando-se pela primeira vez a possibilidade de outras fontes inspiradoras em torno do belo, com base no Antropocentrismo em detrimento do Teocentrismo de então. A partir do Renascimento passou-se a valorizar outras artes como a literatura e as artes plásticas. Esse novo pensamento induziu uma nova configuração estética que

passou a amparar a arte a partir de outros elementos, como a finalidade de educar, de agradar, de sensibilizar.

Foi o impulso desses propósitos que fizeram Baumgarten construir o conceito tradicional de estética, em que o belo, o sensível e a arte estão vinculados com a finalidade de agradar ao público. Um público para o qual cabe a tarefa de julgamento da arte a partir do seu gosto, por meio de uma espécie de sexto sentido responsável pela manifestação da beleza artística e definição do que seja o belo. Fato que caminhou até para uma produção artística em que a arte passou a ser regida sob a égide do mercado e da Indústria Cultural, como bem observou Adorno.

É nesse contexto que o crítico frankfurtiano concebeu uma nova maneira de compreender a estética que difere da tradicional resposta à pergunta: O que é o belo? A estética em Adorno sugere uma compreensão filosófica a respeito da arte a partir de sua coesão com a sociedade, com isso, a estética deixa de ser tratada como ponto marginal da filosofia integrando-se a ela como uma essência social merecedora de reflexões filosóficas. Segundo Thomson (2010, p. 73, 75)

a estética é frequentemente considerada um aspecto um tanto marginal da filosofia, e nossas ideias sobre beleza uma mera curiosidade para a investigação psicológica; portanto, pode ser difícil entender como ela se torna central para a descrição da sociedade e da história por Adorno [...] crucialmente para Adorno, a experiência da estética não é conceitual, isto é, ela não é inteiramente receptiva à expressão racional e, portanto, filosófica.

Assim, diante do exposto, notamos que a expressão estética vem se configurando desde Platão. E, no início do século XX, Adorno lançou seus olhares para a nova música dos quais emergiram as reflexões da obra Filosofia da nova música na qual o filósofo se valeu da produção musical de Stravinsky e Schoenberg e propôs, a partir de então, uma concepção estética vanguardista, uma estética voltada para a ordem das dissonâncias.

Da mesma forma com que a nova música se volta para novas experiências sonoras, a estética adorniana se volta para uma nova experiência teórica sobre a obra de arte que deve ser produzida ou apreciada sob a ótica histórica e social, a fim de resistir às regras do jogo do valor de troca e se impor como fenômeno dotado de poder enigmático do qual emerge o desejo pelo novo, pela liberdade, pelo conhecimento e pelo esclarecimento.

Embora o filósofo refira-se mais à obra de arte do que à Arte propriamente dita, ele acredita e se posiciona dialeticamente entre a objetividade e subjetividade da arte, fato que fortalece ainda mais sua experiência estética como expressão racional, social e, portanto, filosófica.

As considerações de Adorno sobre a obra de arte vão além do simples entendimento de forma e conteúdo, o filósofo acredita na força da negociação com as formas precedentes e com o contexto social atual, bem como no elemento temporal como marca característica da Arte que nunca é acabada, mas sempre transformada.

Dessa forma, o filósofo está mais interessado na arte que não integra o processo de mercadoria, ou aquela arte cuja integração seja mais difícil de ocorrer. Uma arte que confronta sua relação com a tradição e se liberta das convenções preestabelecidas para possibilitar um processo criativo, emancipador e, portanto, cognitivo. É desta forma que ele se aproxima mais das teorias freudianas e marxistas e menos dos conceitos de moderno, estilos, formas e vanguarda, ainda que recorra a dois artistas vanguardistas. Thomson (2010, p. 79) sustenta que em Adorno “a ideia de vanguarda podia servir para identificar os modernistas que realmente conseguiram romper com o romantismo ao distinguir no modernismo as tendências que continuam a tradição estética e as que buscaram romper com ela”.

No contexto da educação musical podemos inferir que Adorno reconhece a necessidade de uma formação musical para a crítica. Assim, parece

oferecer uma proposta de educação musical que não seja estruturada no ensinar pessoas a reconhecerem grandes compositores ou grandes obras da tradição burguesa, na qual impera a fixação da ideia de existência de uma grande arte e que as pessoas devem aprender a contemplá-las.

Em vez disso, o que Adorno propõe é o ensino, ou antes, a educação para o sensível no âmbito da experiência estética. Nesse sentido, podemos dizer que não se ensina arte a partir de perguntas como “isto é grande arte”? Ou “gosto disso”? Mas a partir da educação para a sensibilidade, o que nos leva ao seguinte questionamento: “isto sequer é arte”? (THOMSON, 2010, p. 83).

Assim, partilhamos o entendimento de que a formação humana deve ser pautada em questionamentos que expõem os desafios do mundo moderno, mundo este em que o ideal estético deve ser integrado ao desenvolvimento do pensamento dialético, autocrítico e emancipador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema que fundamentou nossa trajetória de pesquisa consistiu no seguinte questionamento: como incorporar elementos estéticos da obra Filosofia da nova música de Theodor W. Adorno na formação de alunos dos cursos técnicos profissionalizantes de nível médio em instrumento musical oferecido pelos conservatórios estaduais de Minas Gerais?

Nosso objetivo geral se respaldou em compreender de que maneira estão sedimentadas as reflexões filosóficas estéticas na estrutura curricular dos referidos cursos, numa perspectiva filosófica estética. Os objetivos específicos visaram identificar a presença ou ausência de reflexões estéticas na formação técnica em música e apresentar valores estéticos que contribuam para formação de indivíduos críticos, reflexivos e sensibilizados.

A revisão de literatura subsidiou nossa análise sobre a estrutura, funcionamento e amparo legal dos cursos técnicos profissionalizantes, dos quais a formação técnica em instrumento musical se acha presente, bem como apresentou relevantes discussões sobre o processo de formação do músico e contribuiu para validação da hipótese de que a formação técnica profissionalizante em instrumento musical está carente de reflexões estéticas filosóficas.

No decurso da revisão de literatura observamos que a formação técnica profissionalizante teve, em sua origem, uma raiz assistencialista destinada aos desvalidos da sorte (órfãos, desempregados e outros) e, ainda nos dias atuais, apresenta um caráter preconceituoso à concepção de trabalho e mão de obra. Fato que, no Brasil, foi desencadeado pelo processo de colonização escravista que contribuiu para assegurar no inconsciente social a ideia de que trabalho é uma atividade penosa destinada à classe baixa da sociedade e que a formação

profissionalizante visa à preparação de indivíduos para o exercício de atividades manufatureiras e são destinadas às classes desfavorecidas economicamente.

Vimos, neste contexto, que a formação técnica profissionalizante em música ainda se mantém presa nas garras da tradição eurocêntrica e oitocentista, o que contribui para evidenciar de certa dificuldade para assimilação do processo de desenvolvimento da chamada Nova Música. Além disso, em muitos momentos o ensino de música tem se pautado ora na assimilação de técnicas que vise ao virtuosismo ora no atendimento da demanda mercadológica sustentada pela lógica do sistema capitalista, apontando a necessidade de desvelar o sentido da técnica na formação do técnico profissionalizante e a necessidade de melhor compreender a formação do indivíduo humano, principalmente quando, também, se vincula o curso técnico profissionalizante de nível médio à função propedêutica para a carreira acadêmica.

Nesse sentido, apresentamos duas funções do ensino musical: a função essencialista que valoriza o desenvolvimento técnico para o domínio do fazer musical e da linguagem artística; e a função existencialista em que há o predomínio da valorização da formação do músico nos seus aspectos psicológicos e social. Conjecturamos a necessidade de equilíbrio entre essas duas funções, tendo em vista que o mesmo profissional habilitado tecnicamente é um indivíduo dotado de sensibilidade, emoções, expressividade, valores sociais, ao mesmo tempo em que deve apresentar desenvoltura técnica para a completude das habilidades inerentes da arte musical.

A partir da análise documental de matrizes curriculares do curso técnico profissionalizante em instrumento de um conservatório estadual mineiro, evidenciamos certa deficiência na carga horária prejudicando o desenvolvimento de reflexões estéticas tão necessárias para formação do músico em nossa sociedade. Constatamos, a partir dos objetivos traçados pelo PPP, disciplinas que poderiam cuidar dessa temática tiveram a carga horária reduzida e mal dão

conta de cumprir seus objetivos inerentes, quanto mais propor momentos de reflexões à temática estética (é o caso de percepção musical; história da música, apreciação musical); verificamos, também, que outras disciplinas foram retiradas do plano curricular (música de câmara, leitura à primeira vista, prática de orquestra, canto coral, prática de ensino e estágio) enquanto foram criadas disciplinas de caráter mercadológico e tecnológico (Produção cultural e empreendedorismo, oficina de multimeios, ética e normas técnicas).

Por outro lado, apuramos, também, que existe a possibilidade de ampliação da carga horária curricular vigente, já que a legislação regulamentadora (Resolução nº 718/2005 da SEEMG) determina uma carga horária total de até 1200 (um mil e duzentas horas) e atualmente os cursos técnicos profissionalizantes em instrumento dos conservatórios estaduais mineiros estão vigorando com carga horária de 966h40min (novecentas e sessenta e seis horas e quarenta minutos).

Nesse cenário, apresentamos parte dos valores filosóficos estéticos engendrados por Theodor W. Adorno que mereceram nossa atenção, pois acreditamos trazer profundas contribuições para formação do profissional técnico em música, numa perspectiva nova perspectiva estética filosófica e social.

Entendemos que a racionalização da civilização, frente aos ideais de progresso ditados pela cultura capitalista, vem fomentando o fenômeno da regressão no âmbito da produção e da escuta musical. A obra *Filosofia da nova música* de Adorno, que tem suas origens no texto *O fetichismo na música e a regressão da audição* e foi impulsionada pela *Dialética do esclarecimento*, que por sua vez teve suas raízes em *A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, retrata de maneira crítica toda uma barbárie cultural configurada por um processo social que induz os indivíduos ao desenvolvimento de um ouvido regressivo em face da Nova Música.

Para caracterizar o ouvinte regressivo Adorno parte de uma análise crítica sobre o procedimento de produção musical de dois compositores que considerou extremistas: Schonberg e Stravinsky. Para tanto, valeu-se de reflexões psicopatológicas apresentadas por Freud e considerou a influência dos fatores econômicos e sociais enraizadas por Marx.

Encontramos em meio à constelação conceitual dialética e ensaística de Adorno o invólucro dos termos fetichismo, regressão, nova música, indústria cultural e outros determinantes para o diagnóstico da regressão da audição que tem seu vínculo na força do desejo de retorno ou manutenção do tradicionalismo burguês.

Assim sendo, Adorno considerou a produção musical de Stravinsky o exemplo desta tendência neoclassicista de resgate e manutenção do passado. Um produto musical que se condicionou ao primitivismo musical e se conservou preso nas garras do sistema tradicional burguês – o tonalismo. É indiscutível que Stravinsky seja um inovador, principalmente na sua maneira de articular o ritmo, os timbres, a polifonia e outros elementos musicais. Nesse sentido, a crítica adorniana tem seu caráter ideológico, no entanto, constata seu conteúdo de verdade quando em comparação com a produção musical de Schoenberg.

Adorno considerou Schoenberg o polo oposto de Stravinsky. O filósofo vislumbrou para o compositor austríaco o progresso, a inovação e a possibilidade de fluxo para a continuidade evolutiva da história da música. A maneira de conceber a produção musical a partir de Schoenberg favoreceu o desencadeamento de novas técnicas e vertentes composicionais, entre as quais se destacam o dodecafonismo, o serialismo, o serialismo integral, a música espectral, a micropolifonia, a música eletroacústica e outras até, então, desconhecidas.

No contexto dessas reflexões o filósofo frankfurtiano desenvolveu uma nova maneira de se conceber a estética que difere da tradicional. A estética, a

partir do pensamento adorniano, passa retratar uma nova maneira de pensar as tensões das singularidades conceituais dos objetos artísticos que envolvem a obra de arte. Além de apontar certo nível de interesse nas questões políticas e sociais que envolvem o fenômeno artístico. Assim, a experiência estética em Adorno deixa de ser meramente conceitual para ser filosófica, crítica, emancipatória.

O entendimento estético apresentado por Adorno na Filosofia da nova música vem retratar o progresso musical que se deve configurar no fluxo contínuo da história da música. O filósofo amplia as tensões em torno das dissonâncias para demonstrar o processo de libertação da música das garras do tradicionalismo estático que acorrenta a produção musical e impede os ouvidos de aceitar o progresso musical ditado pela nova música.

Em meio as suas reflexões, Adorno, contribui para desmistificação da crítica negativa direcionada à nova música e demonstra que esta é uma música carregada de expressividade, emoções, imprevisibilidade e traz a força do desenvolvimento cognoscível do indivíduo. O que justifica a inserção de seu pensamento no processo de formação profissionalizante em música.

A música exerceu uma função singular no processo de constituição do pensamento filosófico de Adorno, no entanto, vale destacar que outros campos do conhecimento também alimentaram suas reflexões – o caso da psicanálise freudiana e do marxismo – e para caracterizar a dialeticidade de seu pensamento crítico, Adorno, parece não se prender a nenhum desses campos do conhecimento. Cabendo ao leitor compreender a força de sua crítica a articulá-la à realidade social a sua volta.

Concluimos este trabalho com a impressão da necessidade de sua continuidade. Contudo, consideramos os conceitos de fetichismo, regressão, indústria cultural e nova música impetrados por Adorno, suficientes para evidenciar o desenvolvimento do caráter regressivo de nossa audição em face da

nova música e que esse fato tem sido um impedimento ao desenvolvimento cognoscível humano por meio da arte musical.

Assim, nosso empenho se manteve no desejo de reconhecimento da música como fonte de conhecimento estético, daí nossa crença em recorrer à teoria adorniana e tentar um processo de orientação crítica, filosófica e emancipatória para formação técnica profissionalizante de nível médio em música.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2011. 166 p.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

ADORNO, Theodor W. **Prismas**. São Paulo: Editora Ática, 1998. 285 p.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70. 2013. 555 p.

A HISTÓRIA das obras de arte "Dança II" e "Música" de Henri Matisse - 1910 (e mais uma surpresa). 2014. Disponível em: <<http://www.arteeblog.com/2014/10/a-historia-das-obras-de-arte-danca-ii-e.html>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

BENJAMIN, Walter et al. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica in Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 256 p.

BONA, Pasquale. **Método musical**. São Paulo: Indústria Gráfica e Editora Augusto LTDA, 2002.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário de música**. Lisboa: Edições Cosmos, 1962.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. 292 p.

BRASIL. **Decreto nº 5.154 de 23 de julho de 2004**. Regulamenta o § 2º do art. 36 e os arts. 39 a 41 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5154.htm>. Acesso em: 23 jun. 2016.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, v. 134, n. 248, 23 dez. 1996. Seção I, p. 27834-27841.

BRASIL. **Lei nº 11.741, de 16 de julho de 2008.** Altera dispositivos da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para redimensionar, institucionalizar e integrar as ações da educação profissional técnica de nível médio, da educação de jovens e adultos e da educação profissional e tecnológica. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111741.htm>. Acesso em: 22 jun. 2016.

CARNEIRO, Moaci Alves. **LDB fácil:** leitura crítico-compreensiva, artigo a artigo. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 581 p.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525 p.

COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural:** leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e cultura de massas nessa sociedade; organizador: Gabriel Cohn. São Paulo: Nacional, 1978. p. 287-295.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Câmara de Educação Básica. **Parecer CNE/CEB nº 16/1999.** Trata das Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação profissional de Nível Técnico. Relator: Francisco Aparecido Cordão. Brasília, DF, 1999.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Câmara de Educação Básica. **Parecer CNE/CEB nº 39/2004.** Aplicação do Decreto n. 5.154/2004 na Educação Profissional Técnica de nível médio e no Ensino Médio. Relator: Francisco Aparecido Cordão. Brasília, DF, 2004.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Câmara de Educação Básica. **Parecer CNE/CEB nº 11/2008.** Trata da Proposta de instituição do Catálogo Nacional de Cursos Técnicos de Nível Médio. Relator: Francisco Aparecido Cordão. Brasília, DF, 2008.

COSTA, Cristina Porto. A Formação do técnico em música em nível na visão de professores de instrumento musical. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 20, n. 29, p. 103-115, 2012.

Êxodo. Português. In: **BÍBLIA sagrada.** Rio de Janeiro: Encyclopédia Britannica, 1980.

ESPERIDIÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 10, n. 7, p. 69-74, 2002.

FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro. **Dicionário brasileiro globo**. 29. ed. São Paulo: Globo, 1993.

FONTEERRADA, Marisa Trench de oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2. ed. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008. 364 p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. 206 p.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 4 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: o que é o esclarecimento?** Traduzido por Luiz Paulo Rouanet. 1783. Disponível em: <<http://bioetica.catedraunesco.unb.br/wp-content/uploads/2016/04/Immanuel-Kant.-O-que-%C3%A9-esclarecimento.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003. 310 p.

MARX, Karl. **O capital**. São Paulo: Nova Cultura, 1996. 496 p.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília: Musimed, 1996. 420 p.

MENEZES, Florivaldo. **Apoteoso de Schoenberg**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987. 286 p.

MENEZES, Florivaldo (Org.). **Música eletroacústica: história e estéticas**. São Paulo: EDUSP, 2009.

MINAS GERAIS. Lei Estadual nº 811, de 13 de dezembro de 1951. Cria cinco conservatórios estaduais de música. **Diário Oficial do Estado de Minas Gerais**, Belo Horizonte, MG, 14 dez. 1951. p. 2.

MINAS GERAIS. **Resolução n.º 718 , de 18 de novembro de 2005**. Dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino de música nos Conservatórios Estaduais de Música e dá outras providências. Disponível em: <https://www.educacao.mg.gov.br/images/documentos/%7B3A0945D0-C293-4E29-BCD0F6F792689EEE%7D_RESSEEMG_7182005_Conservat%C3%83%C2%B3rios.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2016.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social: teoria método e criatividade**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

NASCIMENTO, Sônia de Almeida do. Educação profissional: novos paradigmas, novas práticas. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 11, n. 8, p. 69-74, 2003.

NOGUEIRA, Monique Andries. Educação musical, repertório e emancipação no contexto da indústria cultural. In: MAIA, Ari Fernando; ZUIN, Antonio Álvaro Soares; LASTÓRIA, Luiz Antonio Clmon Nabuco. **Teoria crítica da cultura digital: aspectos educacionais e psicológicos**. São Paulo: Nankin, 2015. 224 p.

PALISCA, Claude V.; GROUT, Donald J. **História da música ocidental**. Portugal: Gradiva, 1994. 759 p.

PENNA, Maura; BARROS, Olga Renalli Nascimento; MELLO, Marcel Ramalho. Educação musical com função social: qualquer prática vale? **Revista da ABEM**, Londrina, v. 20. n. 27, p. 65-78, 2012.

PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio A. S.; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco. Teoria da semiformação. In: _____. **Teoria crítica e inconformismo: novas perspectivas de pesquisa**. Campinas: Autores associados, 2010. (Coleção Educação Contemporânea).

RETRATO de Schoenberg por Shiele (1917). Disponível em: <<http://www5.usp.br/36269/ultimo-encontro-da-serie-musimac-traz-obra-de-schoenberg/>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

RETRATO de Stravinsky por Pablo Picasso (1920). Disponível em: <<http://musicacomhistoria.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

RIBEIRO, Antonio celso. **Charles Baudelaire e Oiliam Lanna: significantes silêncios lunáticos**. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade do vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2006.

RIBEIRO, Felício Ramalho. **Regressão auditiva**: o impedimento da música como conhecimento em Th. Adorno. 2009. 171 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SHEFER, Sérgio. **A teoria estética em Adorno**. 2012. 477 p. Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SILVA, Francisco de Assis. **Sobre o fetichismo do capital em Karl Marx**. 2011. 105 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Bahia, 2011.

STEFANUTO, Jéssica Raquel Rodeguero; MAIA, Ari Fernando. Sobre o conceito de fetichismo na música na obra de crítica musical de T. W. Adorno. In: SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA, 1., 2013, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/esteticaefilosofiadamusica>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

THOMSON, Alex. **Compreender Adorno**. Tradução de Rogério Bettoni. Petrópolis: Vozes, 2010. 223 p. (Série Compreender).

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 256 p.

GLOSSÁRIO

Altura: determinada pela frequência das vibrações, isto é, da sua velocidade. Quanto maior for a velocidade da vibração, mais agudo será o som (MED, 1996, p. 11).

Consonância: proporciona uma sensação de repouso e estabilidade. Um intervalo consonante é aquele cujas notas se completam. Tem o caráter estável, conclusivo, passivo e de repouso (MED, 1996, p. 97).

Contratempo: são notas executadas em tempo fraco ou parte fraca do tempo, sendo os tempos fortes ou partes fortes dos tempos preenchidos por pausas (MED, 1996, p. 146).

Cluster: é um acorde formado por segundas sobrepostas (MED, 1996, p. 389).

Dissonância: proporciona uma sensação de movimento e tensão. Um intervalo dissonante é aquele cujas notas não se completam. Tem o caráter ativo, dinâmico, transitivo, instável e de movimento (MED, 1996, p. 97).

Dominante: é o quinto grau, é o grau mais importante depois da tônica. É o grau que “domina” os outros graus, tanto na melodia quanto na harmonia (MED, 1996, p. 88).

Duração: extensão de um som; é determinada pelo tempo de emissão das vibrações (MED, 1996, p. 12).

Frequência sonora: é o número de vibrações por segundo. É a medida em *Hertz* (HZ). Quanto maior a frequência, mais agudo é o som (MED, 1996, p. 92).

Glissando: é um ornamento relativamente moderno que consiste no deslizamento rápido entre duas notas reais (MED, 1996, p. 327).

Intensidade: amplitude das vibrações; é determinada pela força ou pelo volume do agente que as produz. É o grau de volume sonoro (MED, 1996, p. 12).

Melodia: conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva (concepção horizontal da música) (MED, 1996, p. 11).

Pausa: são conjuntos de sinais convencionais representativos das durações. As pausas são valores negativos e indicam a duração dos silêncios (MED, 1996, p. 20).

Polifonia: sobreposição de várias melodias independentes (MED, 1996, p. 271).

Polirritmia: sobreposição de ritmos diferentes ou pluralidade de ritmos combinados (MED, 1996, p. 125).

Ritmo: ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e harmonia (MED, 1996, p. 11).

Tempo: é o valor que se toma por unidade de movimento. Tempo é o elemento unitário em que “decompõe” o compasso (MED, 1996, p. 121).

Tessitura: é o conjunto de sons dentro da escala geral que um instrumento ou voz pode abranger (MED, 1996, p. 268).

Timbre: combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz. O timbre é a “cor” do som de cada instrumento ou voz, derivado da intensidade dos sons harmônicos que acompanham os sons principais (MED, 1996, p. 12).

Tônica: é o primeiro grau, dá nome à escala e ao tom. É o grau principal da escala (MED, 1996, p. 88).

Tutti: todos os executantes devem tocar ou cantar (MED, 1996, p. 263).

Vibrato: pequena oscilação de duas alturas quase iguais. Nos instrumentos de arco, o processo consiste numa espécie de trêmolo da mão esquerda sobre o espelho. Nos instrumentos de sopro, o vibrato é produzido pelos lábios ou pelo diafragma que atua na coluna de ar (MED, 1996, p. 259).

LINKS PARA AUDIÇÃO DAS MÚSICAS SUGERIDAS

Pulcinella (Stravinski)

<https://www.youtube.com/watch?v=enU9DVEgUdo>

Structures I (Boulez)

<https://www.youtube.com/watch?v=3J6EHYvWX3k&list=RD3J6EHYvWX3k&index=1>

Atmospheres (György Ligeti)

<https://www.youtube.com/watch?v=mgvn3fII6M8>

Bilude Schaeffer

https://www.youtube.com/watch?v=D_3OsELv7D8

Partiels Grisey

<https://www.youtube.com/watch?v=1v7onrjN6RE>

petruschka (Stravinsky)

<https://www.youtube.com/watch?v=puXo9wRJR2c>

sagração da primavera Stravinsky

https://www.youtube.com/watch?v=nd_ZCuqYdVE

A história do soldado de Stravinsky

<https://www.youtube.com/watch?v=uNZa6Qb9J3A>

Três Peças para Orquestra, Op. 06 (Alban Berg)

<https://www.youtube.com/watch?v=hXSAN4tKQh8>

Três Peças para piano, op. 11 (Schoenberg)

<https://www.youtube.com/watch?v=zYaWND9n9h0>