

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**  
**CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO “ARTE NA EDUCAÇÃO: TEORIA E PRÁTICA”**

**SONS QUE SE CRIAM: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE  
CRIATIVIDADE E SUAS POSSIBILIDADES NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO  
MUSICAL**

**GEORGE LUCAS DE ARAM NERCESSIAN**

**SÃO PAULO**

**2022**

**GEORGE LUCAS DE ARAM NERCESSIAN**

**SONS QUE SE CRIAM: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE  
CRIATIVIDADE E SUAS POSSIBILIDADES NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO  
MUSICAL**

Monografia apresentada à Escola de  
Comunicações e Artes da Universidade  
de São Paulo para a obtenção do título  
de especialista em Arte na Educação.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Cardozo de  
Mello Cintra

**São Paulo**

**2022**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Fábio Cintra, pelas conversas e por me ajudar a me colocar neste trabalho.

À minha parceira de vida e professora de todos os dias, Mariana Pougy.

À minha mãe e primeira professora, Elisabeth Graciano.

## **RESUMO**

Em busca de investigar as possibilidades de se desenhar propostas de educação musical para o ensino formal com o desenvolvimento da criatividade como foco, este estudo se apoia em uma pesquisa bibliográfica a respeito dos conceitos de música e criatividade. Essa pesquisa é acompanhada de reflexões a respeito do diálogo entre as teorias citadas e das possibilidades que elas apresentam para o educador.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>5</b>
<b>1 ONDE ESTÁ A CRIATIVIDADE NA MÚSICA?</b> .....	<b>7</b>
<b>2 UMA IDEIA DE CRIATIVIDADE</b> .....	<b>13</b>
2.1 POTENCIAL .....	15
2.2 MATERIALIDADE E IMAGINAÇÃO CRIATIVA .....	17
<b>3 PROPOSTA DE DIÁLOGO ENTRE OSTROWER E REIMER</b> .....	<b>20</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>23</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>25</b>

## INTRODUÇÃO

Ao observar os caminhos que percorri, lugares aonde cheguei e as estradas que se apresentam, como músico e educador, noto a presença constante de alguns questionamentos referentes a esta jornada. Dentre essas dúvidas, talvez as mais recorrentes sejam: qual é o papel de um educador musical? E, o que ele precisa fazer para cumprir este papel?

Me vejo reformulando essas perguntas de diversas maneiras ao longo dos anos, e cada uma das reformulações produz respostas diferentes. Ao mesmo tempo que enxergo essa dinâmica de perspectivas a respeito da educação musical como um estímulo interessante, que dificulta a transformação do trabalho em algo monótono e previsível, tenho pensado que uma mudança constante de direções também pode atrapalhar o desenho de objetivos a serem alcançados.

Imagino que parte dessas mudanças de pensamento se dê pelo fato de eu já ter exercido a profissão de educador musical de diferentes maneiras, seja como professor de instrumento, artista orientador em programas de inclusão social por meio da arte, escritor de livros didáticos e professor no ensino formal. Também penso que essas transformações sejam consequências de diversas mudanças que vem acontecendo na educação como um todo, considerando a forte presença da internet e dos meios digitais nos ambientes e corpos docentes dos lugares onde atuo.

O momento em que este curso foi realizado também contribui para este sentimento de transformação, considerando que ele se deu durante os períodos de maior isolamento social por conta da pandemia do Coronavírus. No espaço de dois anos em que foram ministradas as aulas desta especialização, pudemos ver o acelerar da implementação de novidades que se apresentavam de maneira tímida na educação e o surgimento de novas maneiras de se conduzir processos artísticos e de aprendizagem.

As condições que se apresentaram para a realização desta especialização certamente surpreenderam docentes e discentes, considerando a reputação do curso de apresentar e expandir saberes da educação artística em diferentes linguagens de maneira prática. Sinto que a adoção do formato à distância para os encontros provocou mudanças especialmente nas propostas de criação artística, que sofreram com a impossibilidade de interação e de construção coletiva.

Me chamaram a atenção as diferentes estratégias que os professores adotaram para mobilizar práticas de criação e as dificuldades que senti em determinados momentos para acompanhar e produzir durante estes processos. Porém, o que mais se destacou para mim foi a dificuldade de enxergar algumas de minhas produções como trabalhos onde pude ver resultados que considerasse criativos. Esses contextos me puseram a refletir a respeito das possibilidades, maneira e condições que um educador possui para estimular a criatividade em seus estudantes.

Sendo assim, este trabalho será dedicado a elaborar reflexões que auxiliem na elaboração de uma resposta para questão a seguir: Como desenvolver processos de educação musical tendo a criatividade como foco?

Para dar conta de um tema amplo e complexo como a criatividade, considero importante delimitar alguns recortes relacionados à minhas áreas de atuação. Sendo assim, as ideias referentes a processos de ensino e aprendizagem serão pensadas para o contexto do ensino formal, presencial, tratando dos anos finais do Ensino Fundamental em escolas brasileiras.

O primeiro capítulo deste trabalho será dedicado ao estudo de uma definição de música baseada na sinergia entre diferentes visões a seu respeito, conforme defende Bennett Reimer. O segundo capítulo apresenta um estudo sobre a definição de criatividade de acordo com a teoria de Fayga Ostrower.

O terceiro capítulo propõe um diálogo entre os autores, no qual espero que seja possível investigar as possibilidades criativas nos diferentes aspectos da música propostos por Reimer e procurar por aplicações da ideia de Ostrower à educação musical.

## 1 ONDE ESTÁ A CRIATIVIDADE NA MÚSICA?

Acredito que todos que se dedicam ao estudo musical, em qualquer nível que seja, tenham se deparado com afirmações referentes ao talento necessário para se fazer música, seja através de reflexões pessoais ou ao tratar do assunto com outras pessoas. Além disso, esse discurso é geralmente acompanhado de afirmações que colocam o fazer musical como uma exclusividade restrita àqueles que tenham a sorte de carregar este dom.

Já ouvi de diversas pessoas, inclusive, relatos de tentativas frustradas ao aprender a tocar algum instrumento musical. Durante as leituras e reflexões para a elaboração deste trabalho, me ocorreu que este pensamento poderia estar ligado à expectativa que as pessoas carregam referentes ao fazer musical, como se existissem algumas poucas maneiras de se fazer música e aqueles que não estivessem aptos a seguir estes modelos estivessem fadados a não a praticar.

Expandir as ideias referentes às possibilidades musicais pode ser uma das soluções para transformar a ideia de que a música seja para poucos e, a meu ver, cabe aos educadores musicais abordar essas questões. Talvez uma das maneiras de se alcançar este objetivo seja através do estímulo da criatividade nos processos de ensino e aprendizagem musical, reservando parte do processo de musicalização ao auxílio aos estudantes na descoberta das maneiras como eles podem se relacionar com a música que seja compatível com seus desejos, capacidades, interesses etc.

Para cumprir com a proposta descrita acima, considero necessário definir o conceito de criatividade e onde ele se aplica na música. Sendo assim, pretendo apresentar algumas perspectivas que encontrei a respeito e associá-las à minha visão a respeito do assunto. Considero a definição de música como um ponto de partida que deve balizar as discussões que virão a seguir, sendo assim, pretendo apresentar meus estudos sobre a ideia descrita na terceira edição de *A Philosophy of Music Education*, de Bennett Reimer.

Chegar a uma definição do conceito de música é certamente uma tarefa desafiadora. Embora seja um fenômeno que na maior parte das vezes pode ser identificado no instante em que se ouve, algumas particularidades fazem com que a ideia de música seja diferente a depender de região, cultura, gostos, idade, dentre outras características de quem a escuta.

Na busca por contemplar diferentes olhares a respeito da música e incorporar a essas perspectivas as contribuições do pensamento pós-moderno, Reimer investe na ideia de que não exista um essencialismo e que ideias (no nosso caso, a música), estão sempre associadas a seu tempo, lugar e às condições às quais estão sujeitas.

Ao se deparar com esta questão da coexistência de múltiplas definições para um mesmo fenômeno, o autor sugere que seja adotada uma perspectiva baseada no conceito de sinergia no que diz respeito ao conceito de música e, por consequência, para uma filosofia da educação musical:

Assim como na filosofia, uma posição sinérgica assume que muitas ou a maioria das crenças (doutrinas, teorias, sistemas ou práticas), ao invés de serem concebidas como fixas, dogmáticas, autossuficientes, axiomáticas e incapazes de serem ajustadas para considerar alternativas, são propensas a ser mais válidas e úteis quando entendidas como sendo abertas à variação, modificação e adaptáveis a uma variedade de posições que vai desde aquelas mais similares àquelas que parecem opostas. <sup>1</sup> (REIMER, 2003, p.30 – tradução nossa).

Em seu livro, Reimer aponta que não espera que esta abordagem acabaria com eventuais conflitos referentes à diferença de pensamento, nem mesmo que esta seja a única maneira de se tratar da questão. No entanto, o autor enxerga na sinergia uma abordagem que aproxima as diversas

---

<sup>1</sup> Original em inglês: “As applied to philosophy, a synergetic position assumes that many or most beliefs or “isms” (doctrines, theories, systems or practices), rather than being conceived as fixes, dogmatic, self-sufficient, axiomatic, and unable to be adjusted to take account of alternatives, are likely to be more valid and useful if understood as being open to variations, modifications, and adaptations to a variety of positions ranging from those similar to those seemingly oppositional.”

perspectivas a respeito da música, podendo contribuir com o trabalho do educador musical.

O pensamento da sinergia é utilizado pelo autor para relacionar três visões distintas a respeito da música, colocando-a como forma, prática e agente social.

Aqueles que veem a música a partir de seus elementos formais têm uma perspectiva intelectual a seu respeito, enxergando-a como o resultado de um trabalho de organização de elementos sonoros, excluindo quaisquer percepções que as pessoas possam ter a seu respeito e considerando apenas a obra de arte em si.

Essa linha de pensamento impede a associação de emoções e sentimentos ao fenômeno musical, sendo assim, o trabalho do compositor seria movimentado exclusivamente por ideias sonoras. Essa visão formalista a respeito da música, inspirada nas ideias do filósofo Immanuel Kant, acabaria por restringir a compreensão da música apenas àqueles letrados nos sistemas ocidentais europeus.

Por ter sido influenciado pela ideia de experiência estética de Dewey, essa exclusão da subjetividade proposta pelos formalistas se tornou insuficiente para contemplar o pensamento de Reimer. Segundo o autor:

A música é complexa demais, inclusiva demais, multifacetada demais, para ser inteiramente dependente de apenas uma de suas dimensões, por mais necessária que a dimensão possa ser. <sup>2</sup>(REIMER, 2003, p. 43 – tradução nossa)

Considerando que tive uma formação musical que se iniciou dentro dos cânones da música europeia e de acordo com os formatos de conservatórios, penso que aqueles que tiveram uma formação semelhante tenham facilidade de enxergar a música por este viés formalista, tendo em vista que boa parte desta educação esteja voltada para a compreensão e execução de um repertório com ênfase nos estilos musicais barroco, clássico e romântico.

---

<sup>2</sup> Original em inglês: “Music is too complex, too inclusive, too multifaceted, to be entirely dependent on just one of its dimensions, necessary as each of its dimensions might be.”

Em seu livro, Reimer apresenta uma citação de Nadia Boulanger que resume bem este pensamento: “Para mim, o maior objetivo é que o compositor desapareça, o performer desapareça, e reste apenas o trabalho”<sup>3</sup>(BOULANGER, 1976 apud REIMER, 2003, p. 48 – tradução nossa). Afinal, o que mais haveria para se contemplar pelos amantes da música do que ela própria, realizada da melhor maneira possível?

Uma das respostas para esta questão se encontra na visão de que a música só poderia ser definida a partir dos elementos que constituem o seu fazer, no fator humano presente na música, e a teoria que trouxe essa questão para a discussão foca justamente na ação de se fazer música, ou seja, na prática. Para uma primeira ilustração deste pensamento, Reimer traz uma frase de David J. Elliott para dialogar com a afirmação de Boulanger citada acima: “O que a música realmente é, em sua essência, é uma atividade humana... Fundamentalmente, a música é algo que as pessoas fazem.”<sup>4</sup>(ELLIOTT, 1995 apud REIMER, 2003, p. 48 – tradução nossa).

Este novo paradigma que se apresenta seria a chave para uma maneira alternativa de se olhar para a música e, conseqüentemente, a educação musical. Dessa maneira, o ensino de música de acordo com a vertente praxialista seria estruturado para que educadores pudessem auxiliar os estudantes a realizar aquilo que os músicos fazem, tendo essas práticas como o que há de mais valioso na experiência musical.

Ao comentar ambas as ideias, Reimer afirma que qualquer entendimento de música que seja inclusivo prescinde de reconhecimento da dependência entre forma e prática.

O terceiro aspecto da música que Reimer apresenta se relaciona diretamente com suas facetas político-sociais, segundo o autor, elas estariam

---

<sup>3</sup> Original em inglês: “To me, the greatest objective is when the composer disappears, the performer disappears and the remains only the work.”

<sup>4</sup> Original em inglês: “What music is, at root, is a human activity... Fundamentally, music is something people do.”

impressas na prática e em seus produtos, seja de maneira explícita ou implícita, e dependem de questões como gênero, idade, cor da pele, classe social, etnia, cultura, sexualidade, religião etc.

O recorte utilizado por Reimer ao abordar essas questões vem da influência que o pensamento feminista passou a exercer na música ocidental europeia, tratando das relações de poder que ela carrega em sua história. Segundo Suzanne G. Cusick:

(...) muitos de nós sentem com crescente arrependimento que não poderíamos mais ouvir música. Nossa urgência por evitar a música clássica cresce na direção do separatismo. Esse separatismo, promete às nossas psiques uma segurança e superioridade moral temporárias em relação a mensagens misóginas e homofóbicas. Mas o separatismo ameaça roubar a musicologia feminista de seu poder político, seu poder de desafiar a cumplicidade da música clássica com a sustentação de ideias de gênero e sexualidade que consideramos anacrônicas e opressoras. Pior, inclusive, uma separação com a música clássica ameaça nos privar de uma música que amamos por boa parte de nossas vidas; uma música que consideramos como fonte de prazer e poder; uma música que certa vez pareceu confortar nossas psiques com um espaço seguro para o jogo com sentimentos e pensamentos profundos. Nosso instinto de fuga da misoginia implicada em boa parte da música clássica é um instinto que ameaça nossa própria psique; no entanto, como podemos nos justificar a continuar sancionando (pela escuta, ensino, performance) de um repertório censurável? Podemos ouvir essa música novamente, agora que não podemos mais romantizá-la? <sup>5</sup>(CUSICK, 1994 apud REIMER, 2003, p. 55 – tradução nossa).

O comentário de Cusick acrescenta à discussão ao expor o problema que a música europeia carrega, tratando diretamente do discurso formalista. Ao mesmo tempo, sugere uma reflexão a respeito do praxialismo ao reivindicar que as práticas de hoje sejam revistam em função da história. A meu ver, pensar na música que se fez e que se quer fazer depende da conciliação dessas três

---

<sup>5</sup> Original em inglês: "(...) many of us feel with gathering regret that we can never listen to music again. Our urge to eschew classical music amounts to the temptation of separatism. Like separatism, it promises our psyches temporary safety from and moral superiority over misogynist and homophobic messages. But like separatism it threatens to rob feminist musicology its political power, its power to challenge classical music's complicity in sustaining ideas of gender and sexuality we find anachronistic and oppressive. Worse, a separation from classical music threatens to rend from us a source of pleasure and power; a music that once seemed to grant our psyches a safe field for the play of deep feelings with deep thought. Our instinct to flee the implied misogyny of so much classical music is thus an instinct that threatens us with wrenching and (through listening, teaching, performance) of objectionable repertoire? Can we listen to this music again, now that we can no longer romanticize it?"

visões, e é por isso que vejo na sinergia entre essas ideias um caminho para o desenho de currículos de música.

Segundo Reimer, a capacidade que a música possui de agrupar mais de um significado faz com que ela se torne única na vida humana, portanto, de valor poderoso e indispensável. Sendo assim, seremos capazes de investigar as possibilidades criativas da música dentro de aspectos formais, práticos e contextuais, considerando suas interseções e separações.

## 2 UMA IDEIA DE CRIATIVIDADE

Percebo em minhas atuações como professor que a criatividade é algo que tem sido cada vez mais valorizado nos processos de ensino e aprendizagem, vejo colegas direcionando esforços para a elaboração de dinâmicas que facilitem a criatividade e atribuindo parte do sucesso de seu trabalho à percepção desta habilidade nas produções e/ou processos dos estudantes.

Considerando que os temas de estudo que apresento a meus alunos sejam relacionados à música e às artes de maneira geral, compartilho deste sentimento de realização ao observar soluções por parte de meus alunos que vejo como criativas. Porém, em muitos casos acabo me perguntando quais aspectos de minha atuação colaboram ou não para essas criações, já que não são todos os alunos que alcançam processos que considero criativos e que aqueles que performam de maneira criativa poderiam fazê-lo, talvez, para além de minhas orientações.

Do ponto de vista discente, muitas das disciplinas neste curso de especialização nos convidaram a participar de processos criativos e percebi que algumas de minhas atuações me fizeram sentir mais criativo do que outras, por diferentes motivos, como interesse na disciplina que estava sendo estudada, motivação em momentos diversos do curso, as limitações que o período de isolamento provocou, dentre outros. Mesmo assim, percebi que muitos destes processos apresentavam uma premissa em comum que facilitaria a nossa criatividade, e esta seria uma liberdade estética.

A meu ver, a expectativa seria que essa liberdade funcionasse como uma renovação das possibilidades e limitações das linguagens artísticas trabalhadas, um desprendimento dos repertórios que carregamos que venceria possíveis limitações, desinibindo a criação de amarras estéticas e canalizando-as para explorações associadas a conceitos ou às matérias primas que compõe determinado fazer artístico.

Embora veja grande valor nas possibilidades que se apresentam ao questionar e repensar os conceitos das artes que praticamos, e tenha enxergado

o todo dos processos criativos propostos neste curso como uma experiência inspiradora e de grande valor para minha formação como artista e educador, imagino que existam caminhos complementares para a promoção da criatividade.

No caso de minha atuação como professor, por trabalhar com a faixa etária dos anos finais do Ensino Fundamental, percebo que os estudantes estão em um momento em que passam a exercer alguma autonomia na escolha por gostos estéticos, em muitos casos, esse elemento passa inclusive a compor a identidade que eles constroem neste período da vida. Sendo assim, apesar da abertura de repertórios fazer parte do trabalho do educador, vejo que muitas vezes a liberdade em excesso acaba atingindo apenas àqueles que já se interessam pelo assunto. Afinal, se tudo pode ser música, os parâmetros de criação podem se perder durante os processos de elaboração dos alunos, prejudicando sua aprendizagem.

Em busca de um aprofundamento nessa temática, optei por encaminhar meus estudos para uma investigação a respeito da criatividade e dos processos de criação pelo viés da teoria de Fayga Ostrower.

Embora reconheça que outros autores tenham dedicado pesquisas referentes à criatividade, suas possibilidades e aplicabilidades em contextos educacionais, considero os conteúdos presentes neste estudo como um ponto de partida interessante para reflexões a respeito do tema. Além disso, o que se apresenta a seguir é um recorte da teoria de Ostrower, na expectativa de que auxilie neste estudo e permita que o assunto seja tratado no âmbito da educação musical no próximo capítulo.

Este recorte conta com uma apresentação do potencial criativo que a autora enxerga nas pessoas e das relações entre a materialidade das criações e os processos imaginativos envolvidos.

## 2.1 Potencial

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 2014, p. 9)

Ostrower abre seu livro tratando a criatividade como uma potência humana necessária para todos, não se limitando apenas a processos artísticos. Sendo assim, a autora discorre sobre algumas condições básicas que dariam suporte para essa teoria.

Os processos de criação não dependem exclusivamente da capacidade de organizar conhecimentos conscientes, eles acontecem por meio da intuição, que funciona como disparadora das ações. Neste caso, a conscientização é consequência da intuição, vindo à tona à medida que o trabalho se expressa, ou seja, no processo de dar forma. Mesmo que os trabalhos se realizem de maneira subconsciente, a autora considera que eles dialogam com a consciência humana pela possibilidade de se sugerir significados ao ato criador.

Outro aspecto importante que diz respeito às condições humanas que interferem e caracterizam a criação está na relação entre as esferas consciente, sensível e cultural do ser.

No campo da sensibilidade verifica-se uma interação entre a sensibilidade e o papel de destaque da intuição durante processos criativos:

Baseada numa disposição elementar, num permanente estado de excitabilidade sensorial, a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura de nós. Na verdade, esse fenômeno não ocorre unicamente com o ser humano. É essencial a qualquer forma de vida e inerente à própria condição de vida. Todas as formas vivas têm que estar “abertas” ao seu meio ambiente a fim de sobreviverem, têm que poder receber e reconhecer estímulos e reagir adequadamente para que se processem as funções vitais do metabolismo, numa troca de energia. (OSTROWER, 2014, p. 12)

Apesar de uma posição de destaque, a sensibilidade não é descrita pela autora como algo que pode ser observado isoladamente na criatividade, ela só se completa como processo criativo quando é elaborada pela mente, ou seja, por meio da percepção. Essa ordenação de dados sensíveis possibilita a

articulação daquilo que o indivíduo é com aquilo que o cerca, permitindo às pessoas compreender o mundo.

Essa interação entre sensibilidade e consciência só seria possível tendo os contextos sociais como espaço para ação, determinantes para a elaboração de desejos, percepções, atitudes, dentre outros aspectos dos processos de criação. Ostrower fala sobre um clima mental que as culturas seriam capazes de promover para a criatividade, estabelecendo parâmetros que ao mesmo tempo moldam a individualidade das pessoas e são moldados por ela.

Outra das condições que considero relevante para este trabalho está no papel da linguagem e da comunicação para os processos criativos. Os pensamentos e a imaginação acontecem dentro de um sistema de linguagem específico de determinada cultura, sujeito a suas possibilidades e limitações.

O ponto principal deste aspecto, segundo a autora, está no fato de a linguagem permitir a comunicação através do processo de dar forma a seus discursos:

“Se a fala representa um modo de ordenar, o comportamento também é ordenação. A pintura é ordenação, a arquitetura, a música, a dança, ou qualquer outra prática significativa. São ordenações, linguagens, formas; apenas não são formas verbais, nem suas ordens poderiam ser verbalizadas. Elas se determinam dentro de outras materialidades.” (OSTROWER, 2014, p. 24)

Gostaria de destacar também a ideia de que as possibilidades presentes no processo de criação se reconstroem à medida que a produção acontece. Isto é, as tomadas de decisão presentes nos processos criativos impedem que outras aconteçam simultaneamente simplesmente por não ser possível que aconteçam simultaneamente, fazendo com que a construção seja também uma destruição.

Esse jogo constante entre abertura e fechamento de possibilidades atribui ao processo de criar um caráter dialético, de maneira que o avanço na criação dependeria de escolhas que limitam possibilidades ao mesmo tempo que permitem que novos caminhos sejam seguidos.

## 2.2 Materialidade e imaginação criativa

Fayga enxerga o trabalho como uma ação através da qual as pessoas elaboram seus potenciais criadores, realizando tarefas essenciais à vida humana. A autora afirma também que se a arte não pudesse ser vista como trabalho, criada através do fazer intencional produtivo e necessário, ela se tornaria algo supérfluo.

Para que o trabalho aconteça são utilizados materiais, sejam estes físicos ou conceituais, e as ações que ele exige dependem de uma imaginação específica a partir da própria materialidade necessária para certos processos de criação. Neste sentido, o caráter das matérias influencia na imaginação necessária para que as criações aconteçam.

Independentemente da área de atuação, a manipulação das materialidades que estão envolvidas nos processos de criação está sujeita às suas possibilidades e impossibilidades, colocadas por Ostrower como orientadoras no processo de criação por sua capacidade de apontar direções e ampliar possibilidades.

De fato, só na medida em que o homem admita e respeite os determinantes da matéria com que lida como essência de um ser, poderá o seu espírito criar asas e levantar voo, indagar o desconhecido. (OSTROWER, 2014, p.32)

É a partir destas ideias que a autora relaciona a imaginação criativa com a imaginação específica, dependente de uma materialidade. Assim seria possível justificar que existam criatividades nas diferentes áreas da atuação humana.

Essa relação entre o pensamento específico sobre um fazer concreto necessita de motivações que, segundo a autora, vão além de uma realização simplesmente por sua possibilidade. Os processos criativos se dão quando existem propósitos significativos para seus agentes, que podem ser percebidos em novas possibilidades da matéria ao mesmo tempo que pela expressão contida nessas possibilidades.

Essa subjetividade presente na matéria e em sua manipulação justifica que a materialidade não se resume a fenômenos físicos, Ostrower defende que as ordenações feitas a partir da matéria permitem que uma comunicação a seu respeito seja realizada, atribuindo uma camada simbólica a ela.

A autora nos alerta em seu texto para a possibilidade de tarefas de criação assumirem aspectos pouco imaginativos, portanto, limitadores dos fazeres criativos. Esse tipo de caso se daria em contextos nos quais o excesso de especialização se tornaria um adestramento técnico, ignorando as individualidades nos processos.

Para evitar esse processo de adestramento técnico, seria necessário considerar os contextos nos quais as pessoas estão inseridas e na possibilidade de diálogo entre diferentes áreas da vida. Ostrower ilustra essa questão com o seguinte exemplo:

Um químico poderá ser criativo na química porque formula suas perguntas em termos de química e não porventura em termos de alquimia. Entretanto, se esse químico nada mais vê pela frente do que química, se todos os seus interesses e também os conteúdos de sua vida se resumem quase que exclusivamente em problemas de “especialista”, especializações dentro de especialidades, de fato, ele há de viver uma enorme redução enquanto potencialidades humanas. E por maior que seja seu talento e sua eficiência, esse reducionismo poderá até esvaziar o sentido de criatividade que ele tenha dentro do trabalho profissional. (OSTROWER, 2014, p. 38)

Este processo de excesso de especialização tem a sua motivação justificada no texto por exigências dos contextos de trabalho, que contribuiriam para esvaziar as tarefas cotidianas de espaço para a criatividade e, conseqüentemente, depositariam a possibilidade de criação somente nos processos artísticos.

A autora considera este movimento como problemático pela diminuição das possibilidades criativas em diversas áreas assim como pela falsa ideia de “supercriatividade” presente na arte, como se esta não fosse fruto de materialidades e suas limitações.

A solução proposta por Ostrower estaria na identificação do sujeito com determinada materialidade, ou seja, à medida que as criações se realizem em afinidade e empatia com seus objetos de estudo ou trabalho. Junto a isso, seria

necessária uma visão do indivíduo sobre os contextos nos quais está envolvido e sobre si mesmo diante desses cenários.

### 3 PROPOSTA DE DIÁLOGO ENTRE OSTROWER E REIMER

Me anima a ideia de que exista um potencial criador em todas as pessoas, como professor de música, acredito que essa premissa possa ser vista como um alimento para a profissão, uma motivação que impulsiona a atividade docente para além do cumprimento com burocracias que se fazem presente no ensino formal, como a verificação de aprendizagens ou do acúmulo de determinadas habilidades. Apesar de enxergar esse levantamento de dados como parte importante do trabalho relacionado à educação, sinto que os momentos em que os alunos vencem os desafios propostos de maneira criativa são aqueles com mais possibilidade de promover impactos significativos em suas vidas e na vida dos professores.

Considerar a criatividade como algo que deve estar presente nos processos de educação musical me faz pensar na necessidade da existência de espaços nos quais não se possa exercer um controle excessivo sobre as tomadas de decisão dos estudantes. Talvez o maior exemplo disso seja a importância da intuição dentro dos processos criativos, não imagino a possibilidade de ensiná-la, muito menos como avaliá-la, porém, acredito que cursos de música podem ser desenhados prevendo momentos para que ela aconteça e possa ser discutida e trabalhada.

Se esperamos que os alunos compartilhem e aperfeiçoem suas capacidades criativas, acho necessário que existam dinâmicas nas quais a criação de caminhos diversos para um mesmo objetivo seja valorizada, e/ou que as produções realizadas tenham espaço para abrigar a criatividade. A meu ver, isso se torna possível à medida que se estabelecem relações nas quais o educador valoriza a subjetividade e a sensibilidade de seus estudantes e os auxilia a imprimir essas características em seus processos e experiências.

A escolha que Ostrower faz por valorizar a percepção dentre os diversos aspectos da sensibilidade caberia, a meu ver, às três esferas da música apresentadas por Reimer. Forma, prática e contexto podem ser percebidas pelos

estudantes de diferentes maneiras, contribuindo com seus processos criativos no sentido de uma ampliação de repertório.

A percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender, porquanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos. Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos. Articula o nosso ser dentro do não ser. (OSTROWER, 2014, p. 13)

Ainda tratando dos níveis do ser propostos por Ostrower, penso que o aspecto cultural na música tenha uma ligação direta com a visão da música como um agente social, porém, vejo que a autora trata da questão com foco no indivíduo enquanto Reimer aborda o tema de maneira generalizada. Acredito que seja possível complementar ambas as visões ao chamar a atenção dos alunos para o fato de que as músicas são produzidas em meio a uma série de contextos e que estes a influenciam, ao mesmo tempo, é interessante apontar que a individualidade dos estudantes e a maneira como ela é expressa também interferem nos espaços e pessoas a seu redor.

Acredito que a importância que Ostrower dá para a comunicação seja uma contribuição valiosa para a educação musical, quanto melhor for a comunicação a respeito da música, mais elementos estarão disponíveis aos estudantes em suas criações. Neste sentido, vejo uma relação entre essa ideia e o formalismo na música, que se pauta principalmente pelo repertório europeu, cuja comunicação alcança altos níveis por conta de seus sistemas de escrita. Essa escrita permite a comunicação de ideias musicais inclusive entre pessoas que não falam as mesmas línguas, contribuindo também com o registro de ideias musicais de diferentes períodos e locais.

Penso que a comunicação também seja capaz de exercer um papel importante no que diz respeito às possibilidades e limitações das materialidades da música, ou seja, no som e no trabalho com determinados estilos estéticos. Em primeiro lugar, porque quando se estabelece uma boa comunicação o professor é capaz de auxiliar os alunos na apresentação dos limites com os quais eles terão que trabalhar em seus processos criativos. Por outro lado, essa comunicação seria importante para auxiliar na questão dialética apresentada por

Ostrower nos processos de percepção do esgotamento desses limites e das novas possibilidades que se apresentam a partir deles.

A articulação entre o contato com as materialidades e a imaginação criativa/específica, no nosso caso, musical, se relaciona com o aspecto praxialista da teoria de Reimer. A meu ver, essa relação se dá em dois níveis: Primeiramente, porque a investigação de sonoridades, sejam elas por meio de instrumentos musicais, voz ou objetos diversos, acontece por meio da prática. A manipulação de objetos sonoros já seria um caminho para a prática à medida que permite àquele que experimenta perceber as sonoridades que o agradam, as combinações sonoras possíveis, e conseqüentemente, o que se pode ou não soar a depender de limitações físicas do objeto ou habilidades de quem o manipula.

Em segundo lugar, este estudo pode ser realizado por meio do contato com estratégias utilizadas por artistas para criar sons. O contato com essas práticas seria uma maneira de se desenvolver a imaginação criativa por meio de uma expansão de repertórios.

Por fim, acho interessantes as colocações que Ostrower faz ao alertar para as limitações que se apresentam à criatividade no excesso de especialização. Acredito que ao mesmo tempo em que essas ideias sugerem um convite para relacionar a música com diferentes aspectos da vida, também é possível pensar que o contato com diferentes facetas da música no processo educacional pode colaborar com esse aprimoramento da criatividade, o que iria ao encontro da ideia de sinergia proposta por Reimer.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Me interesse por realizar esse tipo de estudo no qual procuro compreender aspectos básicos de minha área de atuação, ao conhecer as ideias de pensadores consagrados a respeito de temas de meu interesse, sinto que me aproximo de ideias sobre ser professor por caminhos que não são possíveis no dia a dia de trabalho. Essa distância que o estudo e a escrita permitem, contribuem para manter vivos em mim questionamentos e reflexões que considero importantes para minha trajetória como educador musical.

Reconheço que o que apresento neste trabalho não seria suficiente para dar conta de uma compreensão de todas as questões que os autores apresentam e suas possíveis conexões, porém, acredito que seja um ponto de partida. Neste início, me aproximo de conceitos novos e permito que os estudos que realizei orbitem meus pensamentos, contribuindo para o movimento do meu pensar e do meu agir como educador musical.

Me identifico com as ideias que Reimer apresenta sobre os diferentes aspectos da música e suas relações, penso que a educação musical que acontece no ensino formal tem muito a ganhar com essa perspectiva de que é possível promover o encontro entre diferentes pensamentos sobre música. Acredito que por conviver com um grande número de pessoas, o professor possui maiores chances de mobilizar os estudantes a se relacionarem de maneira prazerosa e profunda com a música quando ela é apresentada de maneira abrangente, dando a oportunidade para que o aluno encontre pelo menos uma faceta da música que desperte o seu interesse. Vejo nessa postura, inclusive, uma valorização da subjetividade dos alunos.

Um dos aspectos que considero mais marcantes na teoria de Ostrower está na classificação da criatividade como algo necessário, algo que pode acontecer em diversas situações da vida e que preenche as ações com significado. Se todos carregam um potencial criador, imagino que a escola seja um local adequado para explorá-los, auxiliando os estudantes nas descobertas dos meios por onde circulam e da interferência que provocam nesses meios.

Considerando ambas as teorias, acredito que posso chegar mais perto do objetivo de promover a criatividade em minhas aulas à medida que estimulo os alunos a criar com motivações e interesses significativos, auxiliando na percepção das materialidades do som e suas materialidades, apresentando as múltiplas possibilidades da música e ajudando os estudantes a enxergar os contextos nos quais estão inseridos e o impacto que a sua presença causa nesses espaços.

Como alguém que encontrou na música enorme interesse e uma ocupação para a vida, me sinto animado quando penso sobre a possibilidade que tenho como educador de compartilhá-la com meus alunos, na esperança de que pelo menos uma parcela seja capaz de relacionar com ela, considerando suas multiplicidades e a enxergando como um espaço inesgotável para a criação.

Encerro este trabalho compartilhando uma colocação de Fayga a respeito da necessidade de se criar e das possibilidades múltiplas que a criação permite:

Compreendemos, na criação, que a ulterior finalidade de nosso fazer seja poder ampliar em nós a experiência de vitalidade. Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade, é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida. (OSTROWER, 2014, p. 28).

## REFERÊNCIAS

REIMER, Bennett. **A philosophy of Music Education: Advancing the Vision**. 3ª edição. New Jersey (EUA): Prentice Hall, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.