



A descoberta pela invenção: prolegômenos a uma teoria substantiva

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: EDUCAÇÃO MUSICAL

Luciano da Costa Nazario

UNICAMP– lucomposer@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo reporta a um estudo em andamento, financiado pela FAPESP, tratando sobre o desenvolvimento criativo através da invenção musical. Por meio da sistematização e aplicação de algumas atividades junto a três grupos de participantes, coletamos e analisamos os dados seguindo os procedimentos propostos pela *Grounded Theory* (STRAUSS; CORBIN, 1998). Como resultado, identificamos determinados códigos, suas propriedades e dimensões, permitindo, assim, apresentar evidências conducentes a uma teoria substantiva, produto final desta pesquisa.

Palavras-chave: Processos criativos. Invenção. Liberdade de expressão

The Discovery through Invention: Prolegomena towards a Substantive Theory

Abstract: This paper refers to a study in progress, funded by FAPESP, about the creative development through musical invention. Through the systematization and application of some activities along with three groups of respondents, we collected and analyzed data by following the procedures proposed by the *Grounded Theory* (STRAUSS; CORBIN, 1998). As a result, we have identified certain codes, their properties and dimensions, allowing thus provide evidences leading to a substantive theory, final product of this research.

Keywords: Creative Processes. Invention. Freedom of Expression

1. Contextualização, relevância, contribuição e objetivos desta pesquisa

Apesar dos recentes esforços em promover um ensino artístico incentivando a imaginação, a criatividade e a capacidade crítica, Wroblewski (2009) adverte que o ensino de arte, atualmente, é ainda similar àqueles adotados nas décadas de 30 a 70 do séc. XX, permeando nas aulas atividades pedagógicas tradicionais e tecnicistas¹ (WROBLESVSKI, 2009: 11013). No âmbito musical, Cislagui (2009) observa que a condução pedagógica não ocorre de maneira diferenciada; por meio de uma revisão bibliográfica e uma pesquisa envolvendo três estudos de caso, o autor constata que o ensino efetivado em bandas de música ainda prioriza a prática de exercícios repetitivos, memorização e reprodução de conteúdo referente à teoria (leitura musical) e prática instrumental. Mesmo encontrando traços de outras pedagogias, a forma tradicional de ensino parece prevalecer nas ações educativas realizadas nos grupos investigados (CISLAGUI, 2009: 159). Atentando-se a esta realidade, diferentes propostas têm favorecido uma pedagogia desvinculada de aprendizagens acríticas e presas à tradição, sustentando o uso da capacidade criadora como uma ferramenta para a expressividade e desenvolvimento musical².

Seguindo esta direção, esta pesquisa parte da premissa de que o potencial criativo pode estar integrado ao processo de aprimoramento artístico. A primeira orientação deste estudo foi a sistematização de uma série de exercícios de *invenção*, entendido aqui como uma ação criativa capaz de gerar um produto final integral, sendo este construído por meio de processos que levam a descobertas durante o fluxo musical. Tais exercícios foram aplicados junto a três grupos de participantes voluntários na Escola Livre de Música da Unicamp (ELM-Unicamp), os quais tiveram conhecimento da natureza das atividades e assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). A partir da execução de tais atividades e da observação das manifestações e relatos dos participantes, intencionou-se, em sua segunda orientação, coletar e analisar dados permitindo elaborar uma *teoria substantiva* a partir das atividades empíricas. Entende-se *Teoria*, segundo a perspectiva proposta por Strauss e Corbin (1998), como um conjunto de conceitos bem desenvolvidos ligados por relações, os quais constituem uma estrutura integrada que pode ser usada para explicar ou prever um fenômeno (STRAUSS; CORBIN, 1998: 15). A *Teoria substantiva* refere-se, então, a uma teoria aplicável a uma área substantiva, ou seja, a um campo específico de estudo, delimitado a uma área particular de atuação (GLASER; STRAUSS, 1976: 79). Assim, em termos acadêmicos, esta pesquisa torna-se relevante tanto no sentido teórico, através da elaboração de uma *teoria substantiva*, quanto prático, por meio de proposições pedagógicas no âmbito da educação musical.

2. Pressupostos teóricos

Consideramos que a criatividade não é uma habilidade passível de ser ensinada. Assim como o pensamento, o raciocínio, a memória etc., é uma capacidade cognitiva própria do ser humano. Ela pode, sim, ser desenvolvida ao tirar as “amarras” que a envolve, estando profundamente enraizada em atitudes afirmativas relacionadas à crença na capacidade de resolver problemas. Neste contexto, determinadas ações promovendo a autoeficácia podem gerar motivações intrínsecas relevantes ao sujeito criativo. Segundo Amaral (1993), a autoeficácia pode ser definida como “uma teoria social cognitiva que considera que o que as pessoas pensam de si e das suas capacidades tem uma importância fundamental na motivação, na ação e nas reações emocionais que experimentam nas mais variadas situações” (AMARAL, 1993: 14).

Em outra direção, a procura por condutas direcionando a um alto grau de concentração durante a realização de uma determinada ação é um aspecto importante para uma fluidez criativa. De acordo com Csikszentmihalyi (1997), a experiência do fluxo pode ser definida como uma sensação de ação sem esforço vivenciada em momentos prazerosos e de

profunda imersão na atividade proposta. Tal experiência é geralmente alcançada em realizações envolvendo o fino equilíbrio entre habilidade e desafio e em tarefas que oferecem um *feedback* (retroalimentação) imediato com metas claras e bem definidas (CSIKSZENTMIHALYI, 1997: 36-38).

Consideramos, ainda, os processos de percepção, análise e síntese como elementos diretamente envolvidos na capacidade de estruturação dos eventos sonoros. De acordo com Mannis (2014), tais instâncias são ciclos de processos cognitivos constituídos no ato criativo e diretamente envolvidos na tomada de decisões, uma vez que toda escuta é uma escuta dirigida para um determinado aspecto, como consequência de um ato de volição (MANNIS, 2014: 212-214). Desta forma, a profundidade com que o sujeito percebe, analisa e sintetiza os eventos sonoros está diretamente correlacionada com suas habilidades receptivas e produtivas³, ou seja, quanto maior/menor o grau nestas três instâncias, maior/menor serão tais habilidades. Neste sentido, os exercícios de invenção propostos nesta pesquisa buscam, então, incentivar tais processos por meio de atividades que orientam a uma escuta ativa individual e coletiva, como forma de aprimoramento musical.

Durante as sessões laboratoriais, procuramos ampliar o vocabulário sonoro ao longo de determinadas abordagens valorizando especificamente o interesse nas qualidades morfológicas do som, baseadas na escuta reduzida proposta por Schaeffer (1966). No mesmo sentido, Murray Schafer (1992), ao relatar algumas de suas experiências como compositor convidado a trabalhar com estudantes de música de escola primária e secundária, apresenta-nos um direcionamento para uma escuta reduzida com especial atenção aos objetos sonoros presentes em nosso meio ambiente – a paisagem sonora. Por fim, consideramos as abordagens propostas por Mandolini (2012), as quais priorizam a intuição, a experimentação e descoberta como ferramentas para o desenvolvimento criativo: a *heurística musical*, ou seja, uma forma de aprendizagem em que a construção do conhecimento desponta a partir de *insights* surgidos durante o processo criativo.

3. A opção pela *Grounded Theory*

“A *Grounded Theory* é uma metodologia geral para desenvolver uma teoria fundamentada em dados sistematicamente coletados e analisados” (STRAUSS; CORBIN, 1994: 273). Idealizada pelos sociólogos Barney Glaser e Anselm Strauss (1967), a metodologia passou por modificações consideráveis quando os autores, ao finalizarem a parceria, deram continuidade à sistematização do método, dando origem a duas vertentes. O viés que norteia esta pesquisa é o proposto por Strauss e Corbin (1998), dando ênfase na construção de uma teoria integrando (a) *estrutura*, os contextos condicionais no qual um

fenômeno encontra-se situado, e (b) *processo*, as ações/interações decorrentes destas condições (STRAUSS; CORBIN, 1998: 123).

A *Grounded Theory* é considerada um método interpretativo de pesquisa, buscando compreender a realidade a partir dos significados atribuídos pelos envolvidos em suas experiências (MORGAN; SMIRCICH, 1980 *Apud* BANDEIRA-DE-MELLO, 2002: 69). Em contrapartida, Denzin (1994) a define como uma metodologia pós-positivista por enfatizar uma visão de mundo em termos de causas e efeitos (DENZIN, 1994: 508). Contudo, Strauss e Corbin (1998) advertem que o principal objetivo dos processos de codificação propostos pela *Grounded Theory* é obter um melhor entendimento sobre o fenômeno, capturando a dinâmica do fluxo de eventos e a natureza complexa de suas relações (STRAUSS; CORBIN, 1998, p. 129):

... não estamos falando em linguagem de causa e efeito. Isto é muito simplista... O resultado se aproxima a uma discussão que direciona o leitor a uma trilha complexa de inter-relações, cada uma seguindo seu padrão, explicando o que está acontecendo. (STRAUSS; CORBIN, 1998: 130)

A *Grounded Theory* tem sido usada de diferentes formas, variando conforme as áreas específicas de estudo, propósitos e focos das pesquisas. Conforme ressaltam Strauss e Corbin (1994), pesquisadores inventam diferentes procedimentos adaptando os métodos segundo as circunstâncias de seus próprios processos de pensamentos (STRAUSS; CORBIN, 1994: 276). Basicamente, a metodologia oferece três tipos de codificação: (a) codificação aberta: processo analítico no qual os conceitos são identificados e suas propriedades e dimensões são descobertas nos dados; (b) codificação axial: processo que consiste em relacionar as categorias as suas subcategorias ligando-as em nível de propriedades e dimensões e (c) codificação seletiva: processo que consiste em integrar e refinar a teoria organizando todas as categorias em torno de uma categoria central, representando o tema principal da pesquisa (STRAUSS; CORBIN, 1998: 101-144).

4. Códigos e categorias emergentes

A recorrência de determinadas ações/interações e/ou incidentes forneceram indícios quanto as suas propriedades e dimensões, tornando possível agrupá-las em códigos os quais, com andamento da pesquisa e o aumento da sensibilidade teórica do pesquisador, tornaram-se mais conceituais. Alguns códigos foram identificados *in vivo* (a partir de expressões utilizadas pelos próprios participantes) e outros *rotulados* pelo pesquisador visando à representação de incidentes semelhantes em um termo mais abrangente. Três códigos foram selecionados como categorias-base por apresentarem maior fundamentação (*Groundness*) e densidade (*Density*) representativa do fenômeno estudado. As categorias-base

selecionadas foram: *Inflexibilidade*, *Liberdade criativa* e *Abertura a novas possibilidades*, sendo *Liberdade criativa* considerada como categoria central deste estudo.

1. Categoria I: Inflexibilidade

Do lat. *inflexibilis* (que não se pode dobrar), o termo diz respeito a condutas rígidas, austeras e impassíveis, ou metodologias de ensino incapazes de se adaptarem a circunstâncias novas ou diferentes. Caracteriza-se pelo pouco entendimento ou descaso do professor com as reais necessidades e a construção do conhecimento individual de cada estudante. A *inflexibilidade* se apresenta de forma direta em situações onde o formador agiu de forma pouco amigável sem, a princípio, avaliar como suas ações estão sendo recebidas pelos alunos ou em situações em que demonstra pouco julgamento crítico quanto a outros interesses do estudante, seguindo rigidamente uma metodologia pré-estabelecida. Ainda, as constatações da pesquisa levam a considerar determinadas condições contextuais onde a *inflexibilidade* pode se apresentar de forma indireta, identificadas através das subcategorias *referências de especialização* e *a expertise técnica*. As *Referências de especialização* dizem respeito a materiais específicos de um sistema musical característico de uma sociedade no qual o sujeito se identifica, a *expertise técnica* corresponde às habilidades específicas para reproduzir e manipular tais materiais. A *Inflexibilidade*, neste caso, se manifesta na prerrogativa de que somente a partir do domínio de certas *referências* e *expertise técnica* estaremos aptos a nos expressarmos de forma criativa. Da *inflexibilidade* surge a *preocupação* perante a possibilidade de “erro” durante a realização musical, ou seja, a (pré)-ocupação em dominar determinada *expertise técnica* ou conhecer certa *referência de especialização* antes e durante a concretização artística propriamente dita.

2. Categoria II: Liberdade criativa

A *liberdade criativa* refere-se à descoberta no prazer de criar em contextos desassociados da *inflexibilidade* na realização musical, ou seja, em situações onde a *expertise técnica* ou as *referências de especialização* não estiveram presentes de forma imperativa durante as *performances*. Embora os participantes saibam o quão importantes são tais conhecimentos prévios, eles vislumbraram suas capacidades ao vivenciar atividades envolvendo a *liberdade criativa*, incentivando, assim, criações mais espontâneas, intuitivas e comunicativas. Nesta pesquisa, identificamos que as subcategorias (a) *criação com o conhecimento disponível* (criação envolvendo a junção de quaisquer conhecimentos); (b) *flexibilidade no uso de material* (ressignificação do fenômeno sonoro); (c) *novos recursos instrumentais* (ampliação das possibilidades de realização musical) e (d) *prática social* (desenvolvimento musical por meio de uma prática coletiva), podem apresentar-se como

condições contextuais para esta categoria e para o estímulo de determinados processos, tais como: (a) *intuição* (criação a partir de *repertórios* internalizados) (b) *adaptação* (ajustamento a uma nova situação) (c) *processos heurísticos* (fenômenos que levam a descoberta) e (d) *atenção* (escuta ativa e direcionada).

3. Categoria III: Abertura a novas possibilidades

Este código reflete a compreensão de uma realização musical enriquecida por novas formas de expressão, apontando, assim, para a desconstrução de concepções prévias que os participantes tinham em relação ao ato criativo. Embora a abertura e a coragem para explorar novas ideias sejam características identificadas na personalidade criativa (TREFFINGER; SELBY; SCHOOONOVER, 2012: 410), constatamos, através dos relatos, que tais características podem ser potencializadas por meio de um ambiente propício à invenção. A *abertura a novas possibilidades* associa-se à *experimentação* (motivação a percorrer por caminhos novos e desconhecidos) e a *ampliação da perspectiva criativa* (implementação de novas ferramentas ou sonoridades como procedimento para chegar à criação artística). Constatou-se, então, que a *motivação* (vontade e determinação em realizar uma determinada tarefa) pode ser intensificada através de condições e processos relacionados à *liberdade criativa*, às novas possibilidades de criação aditadas, às frequentes descobertas durante as *performances* criativas, à imersão nas atividades e, principalmente, ao vislumbre de suas capacidades musicais.

5. Discussão

A partir da análise dos relatos e da gravação das *performances* criativas, constatamos que a *liberdade criativa* se apresenta como uma ação capaz de estimular a *motivação* e o desenvolvimento musical. A *inflexibilidade*, neste sentido, se caracteriza como uma contração a ela, ou seja, uma ação contra, uma redução, uma retração da liberdade influenciando e conduzindo à *preocupação* durante a realização artística e ao desmedramento dos processos criativos. A liberdade atua desta forma como uma fonte mediadora, tendo, como uma de suas consequências, a *abertura a novas possibilidades*.

Quanto mais *inflexível* se encontra a realização artística, maiores as possibilidades da manifestação de uma *preocupação* frente às situações musicais vivenciadas, principalmente se as *referências de especialização* e *expertise técnica* forem consideradas como únicas formas de aprimoramento artístico e criativo, reportando a domínios já aceitos em um território musical específico. Em contrapartida, o foco na *liberdade criativa* pode estimular uma forma mais aberta de entender e sentir a música, fomentando a *experimentação*, ampliando as possibilidades criativas e potencializando capacidades antes pouco estimuladas.

Seja de maneira implícita ou explícita, os depoimentos frequentemente estabelecem comparações entre a *inflexibilidade* (ações passadas), a *liberdade criativa* (ações presentes) e a *abertura a novas possibilidades* (ações futuras).

6. Considerações finais

As informações apresentadas neste corpo textual estão fundamentadas em uma pesquisa realizada sobre as experiências vividas durante as oficinas de música, considerando os comportamentos, as emoções, os sentimentos e as subjetividades. Neste contexto, os fenômenos aqui apresentados dizem respeito a determinados padrões repetidos de acontecimentos ou ações/interações, representando o que os indivíduos fazem ou dizem, em resposta a certos problemas ou situações em que se encontram (STRAUSS; CORBIN, 1998: 130). Os códigos foram apresentados e classificados conceitualmente em categorias e subcategorias ao lado de uma breve descrição de suas propriedades e dimensões. A teoria, contudo, encontra-se em processo de maturação onde, com o andamento das análises e a realização de mais um laboratório (oficina de música), será possível alcançar a estabilização dos dados, permitindo estruturar os códigos em um esquema lógico, sistemático e explanatório, capaz de situar e elucidar os fenômenos, formalizando, assim, a teoria substantiva, produto final desta pesquisa.

7. Referências bibliográficas

- AMARAL, Joaquim da Costa. *Auto-eficácia, Auto-regulação e Desempenho na Regulação de Tarefas cognitivas*. Lisboa, 1993. 150 f. Dissertação (Mestrado em psicologia educacional). Instituto Superior de Psicologia Aplicada, ISPA Instituto Universitário, Lisboa, 1993.
- BANDEIRA-DE-MELLO, Rodrigo. *Uma teoria substantiva da adaptação estratégica a ambientes turbulentos e com forte influência governamental: o caso das pequenas construtoras de edificações*. Florianópolis, 2002. 241 f. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção). Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.
- BANDURA, Albert. *Self-efficacy: the Exercise of Control*, New York: Freeman and Company, 1997.
- CISLAGHI, Mauro Cesar. *Concepções e ações de educação musical no projeto de bandas e fanfarras de São José – SC: Três estudos de caso*. Florianópolis, 2009. 178 f. Dissertação (mestrado em música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *A descoberta do fluxo: a Psicologia do Envolvimento com a Vida Cotidiana*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- DENZIN, Norman K. The Art and Politics of Interpretation. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Orgs). *Handbook of Qualitative Research*. California: Sage Publications, 1995. p. 500-515.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- GLASER, Barney; STRAUSS, Anselm. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine de Gruyter, 1967.

- LEHNMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY; Robert H. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press, 2007.
- LIBÂNEO, José Carlos. *Democratização da escola pública: a pedagogia crítico-social dos conteúdos*. 19ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- MANDOLINI, Ricardo. *Heuristique musicale: contributions pour une nouvelle discipline musicologique*. Sampzon: Delatour France, 2012.
- MANNIS, José Augusto. Processos cognitivos de percepção, análise e síntese atuando no processo criativo: Mímesis de mímesis. In: ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSITORES – EnCom, 2. 2014, Londrina. *Anais do encontro nacional de composição musical de Londrina*. Londrina: Biblioteca Central, 2014. p. 198-225.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*, São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. California: SAGE publications, 1998.
- STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. Grounded Theory Methodology. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Orgs). *Handbook of Qualitative Research*. California: Sage Publications, 1995. p. 273-285.
- TREFFINGER, Donald J.; SELBY, Edwin C.; SCHOONOVER, Patricia F. Creativity in the Person: Contemporary Perspectives. *Learning Landscapes*, Quebec, v. 6, n. 1, p. 409-420, 2012.
- WROBLESVSKI, Danieli Eliete Felde. As tendências pedagógicas no ensino de artes. In: IX CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO- EDUCERE E III ENCONTRO SUL BRASILEIRO DE PSICOPEDAGOGIA, 9. 2009, Curitiba. *Anais do IX EDUCERE e III ESBPp*. Curitiba: Champagnat, 2009. p. 11013-11026.

¹ Segundo Libâneo (1985), a tendência pedagógica liberal tradicional refere-se a uma pedagogia que prioriza o ensino de valores, tradição e normas vigentes na sociedade. A metodologia é a exposição verbal, a aprendizagem é receptiva e mecânica (garantida através da repetição) e o relacionamento é de autoridade. Na pedagogia tecnicista o papel é produzir indivíduos competentes ao mercado de trabalho, transmitindo informações precisas, eficientes e rápidas (LIBÂNEO, 1985: 8-16).

² Como os métodos ativos da segunda geração propostos por George Self, John Paynter, Murray Schafer, Boris Porena, Koellreutter, a título de exemplo (FONTERRADA, 2008: 178-217).

³ Os termos *habilidades receptivas/produtivas*, utilizados pelos autores Lehmann, Sloboda e Woody (2007), referem-se, sucessivamente, as habilidades de percepção auditiva e performance/criação (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007: 34).