

De Composição

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Luciano de Souza Zanatta

Ufrgs – luciano.zanatta@ufrgs.br – e-mail

Bruno Milheira Angelo

Unipampa – bmangelo@yahoo.com.br

Resumo: Este ensaio foi escrito a partir de discussões e estudos sobre diversos sentidos emaranhados no conceito de “composição” musical. Através de considerações técnicas, históricas, políticas e sociais, com atenção particular ao contexto brasileiro, os autores argumentam que esse termo, por ser aquele mais institucionalizado e pretensamente abrangente em relação à criação musical e sonora, carece de problematização no meio acadêmico. Todas as observações e ideias aqui formuladas tomam, portanto, o ensino universitário de composição como referência (seus discursos formais e informais, bem como outros dados empíricos), porém sempre buscando entender a noção de “composição” musical como algo relacionado à diversidade cultural e ao desenvolvimento humano. Sendo assim, esta discussão necessariamente transcende o ambiente acadêmico e suas idiosincrasias, tomando finalmente um caráter de proposições conceituais visando a uma perspectiva mais inclusiva de criatividade sonora. Considerando a complexidade da temática abordada, os autores esperam, com a publicação deste ensaio, incentivar um debate plural mais amplo sobre o ensino de composição musical, motivo pelo qual o presente texto não apresenta conclusões prescritivas, mas sim provocativas.

Palavras-chave: Composição. Criação Sonora. Ensino Superior.

De Composition

Abstract: This essay was written from discussions and studies on various meanings entangled in the concept of musical "composition.". Through technical, historical, political and social considerations, with particular attention to the Brazilian context, the authors argue that this term, because it is the most institutionalized and allegedly comprehensive in relation to musical and sound creation, needs to be problematized in the academic world. All the observations and ideas formulated here thus take the university teaching of composition as a reference (its formal and informal discourses, as well as other empirical data), but always seeking to understand the notion of musical "composition" as something related to cultural diversity and human development. Thus, this discussion necessarily transcends the academic environment and its idiosyncrasies, finally taking on a character of conceptual propositions aiming at a more inclusive perspective of sound creativity. Considering the complexity of the topic, the authors hope, with the publication of this essay, to encourage a wider plural debate on the teaching of musical composition, which is why the present text does not present prescriptive but provocative conclusions.

Keywords: Composition, Sound Creation, University Teaching

1. Indícios de que a criação musical extrapolou abundantemente a ideia de composição

“Qual a relevância da composição musical na sociedade contemporânea? Qual a função do ensino universitário da composição musical? Pode-se falar em ensino sem levar em

consideração a relevância da atividade-fim – a composição – na sociedade?” (Velloso 2010, 37).

Com essas e muitas outras perguntas, Rodrigo Velloso, há não muito tempo atrás, provocou um debate sobre ensino universitário de composição, por ocasião de um SIMPOM, no Rio de Janeiro. De lá para cá, a única mudança considerável no panorama universitário nacional é aquela trazida pela crise generalizada, absolutamente inadvertida em 2010, que vem se instalando no Brasil. Cultura, economia, política e segurança social, em muitos aspectos, entraram em choque ou estão em processo de implosão, de maneira que a situação do ensino universitário de composição, se veio a se alterar nos últimos anos, grosso modo, terá sido para pior. Assumimos, portanto, que quem tenha sido sensível à provocação em 2010 ainda o será em 2017 e, dado que nenhuma discussão institucionalizada de área tenha ocorrido ou esteja ocorrendo desde então, é ainda tempo de formular ideias e tentar responder esse tipo de pergunta.

De saída, é necessário indicar algumas publicações recentes sobre ensino de composição, estudos específicos como o de Eric Barreto (2012), ou de cunho genérico (Ferraz 2007, 2015). Há também que se mencionar trabalhos relacionados ao que, na Bahia, vem se convencendo chamar Teoria do Compor (Bertissolo 2016; Lima 2012, 2014), além de outras publicações centradas na ontologia da composição (Ribeiro 2016). Esses e outros trabalhos testemunham que discutir sobre composição como profissão, metiê, ou “criação de mundos” (Lima 2014, 35), permanece relevante e pertinente para uma parcela significativa e relativamente diversificada de pesquisadores e professores universitários brasileiros.

Porém, ainda quando se relata, estuda ou discute a prática da composição, suas origens e propósitos, sua essência e sua relação com o mundo, o termo “composição” é invariavelmente dado como passivo, isto é, como suficientemente abrangente para incorporar todo tipo de criação musical, equivalendo-se, em música, ao olho que tudo vê daquilo que Sílvio Ferraz diz “invenção livre” (Ferraz 2015, 157). A implicação lógica (e tácita), neste caso, é a de que qualquer música, como atividade cultural produzida e consumida por seres humanos, pode ser genericamente dita “composição”, e seu autor ou seus autores, ainda que muitos, desconhecidos, inconscientes ou anônimos, podem ser genericamente ditos “compositores”. Se tal implicação é de difícil digestão, talvez isso se deva menos à sua possível inconsistência do que ao fato de o termo “composição”, carecer, com certa urgência, de problematização.

É certo que a teoria da música vem acumulando muitas definições que causam um mal-estar geral, não raro principalmente aos próprios teóricos, que, ossos do ofício, precisam

utilizá-las quotidianamente. É difícil conviver, por exemplo, com “música popular”, principalmente quando, em certas universidades brasileiras, a expressão dá nome a um curso específico, que simbolicamente convive com os cursos de “música”. O problema, neste caso, é que o nome a ser dado a esses cursos de música é outro inconveniente, pois “música erudita”, “cultura” ou “séria” são já inaceitáveis, e aquele que anda mais em voga, “música de concerto”, é no melhor dos casos um bandeiado aplicado sobre corte profundo. Assim, o termo especificado (música popular) pode se referir a praticamente qualquer coisa, enquanto o termo mais amplo (música), tem, nesse contexto, um objeto relativamente específico. Uma tentativa de começar a desatar o nó pode ser vista em Zanatta, 2016, ao considerar Música Popular não como uma subárea de Música ao lado de Composição ou Performance, por exemplo, mas como uma categoria epistemológica que abarca diferentes atividades, como composição e performance. Outros paradoxos mal-resolvidos são facilmente encontrados na polaridade análise-interpretação, por exemplo, ou tonal-modal, e assim por diante.

Todas essas inconsistências resultam de processos históricos, disputas ideológicas e mudanças de paradigmas sociais, portanto são aspectos esperados em qualquer atividade cultural. De fato, o simples fato de identificá-las como tal já constitui uma das funções elementares do pensamento crítico, portanto potencial sinal de boa saúde para a imaginação teórica. Antes, dizia-se sem constrangimento que o instrumentista fazia uma “execução” da “obra” do compositor; hoje, o termo performance, depois de dar uma volta pelo mundo anglófono, é o substituto considerado mais pertinente para essa ação (recentemente institucionalizado, por exemplo, na ABRAPEM). A noção de “obra”, embora ainda em uso corrente em diversos contextos, também perdeu consideráveis territórios simbólicos, principalmente através de desdobramentos das teorias da recepção. Por sua vez, a noção de compositor parece estar se esgueirando relativamente incólume pelo terremoto pós-moderno e, se bem é hoje forçada a conviver com outros termos (o surgimento da subárea “sonologia” na ANPPOM sendo o exemplo mais notável), mantém praticamente intocado seu vigor e posição institucional.

No entanto, a vigência permanente do termo não significa que o conceito não foi adaptado. Embora seja difícil de acompanhá-la de forma mais objetiva, pois é evidente que se mantém plurivalente, a noção institucionalmente compartilhada de composição musical se transformou bastante no último século. Primeiramente, deixou de lado sua missão civilizadora e conservatorial, tipicamente moderna, e de enorme impacto social e pedagógico no Brasil, onde a música erudita euroclássica, integrando as belas artes, era vista como marco distintivo

e destino universal a ser perseguido. O compositor é figura central nessa cultura, e frequentemente tem de carregar ainda esse peso de tradição quando se afirma como tal.

Quando se julgou que as músicas “populares” e “folclóricas” tinham, afinal, um papel importante para a vida e para o progresso social (hoje diríamos para a “diversidade cultural”, mas certamente esse não era o sentido almejado então), o compositor passou a conviver com outros tipos de criadores de música, porém retendo ainda seu status moderno, no sentido de que a sua música, ligada à tradição euroclássica, era a única que de fato estava no tempo, que seguia por períodos, se ligava e se desenvolvia com e como as Ciências. É somente assim que fazia sentido meter-se em querelas estéticas e ideológicas, promulgando manifestos e aferindo quem estava errado, quem estava certo.

Quando, após muitas tentativas e muitos ismos, se julgou que, afinal, podia ser que não se estivesse avançando para lugar nenhum, o termo *avant garde*, como bem apontou Zygmunt Bauman, foi perdendo o sentido (Bauman 1998, 121-130). Aos poucos, começou-se a considerar que o trabalho do compositor “contemporâneo”, em termos de sentido histórico, estava ao mesmo pé das outras culturas e outras músicas. Isso coincide com o surgimento de outras histórias, de outros poderes: as narrativas do samba, do tango, do jazz e assim por diante. Ainda assim, a composição contemporânea aferrou-se ao contexto universitário, que, por ser o lugar da reflexão crítica e da elaboração teórica, supostamente deveria dar preferência à música alheia às pressões de mercado, política e tendências de massa. A adoção dessa postura ajuda a explicar o extremo individualismo que passou a guiar os trabalhos em composição nas universidades, bem como um aparente aumento de demanda por esses cursos após a redemocratização no Brasil.

Em 1999, Antônio Borges Cunha manifestava preocupação com “o ensino de composição musical na era do ecletismo estilístico, estético e técnico dos dias de hoje (infinitas possibilidades e opções)” (Cunha 1999, 1). A liberdade de escolha entre técnicas, estéticas, poéticas e estilo, explicitada como distintiva no trabalho do compositor contemporâneo em relação às outras criações musicais, é marca frequente no discurso informal ou institucionalizado sobre o tema. É um aceno notável, desde as universidades, ao sonho pós-moderno, na medida em que ser compositor deixa de ser uma definição e passa a ser uma identidade (que vai influir, inclusive, na escolha de não usar mais o genérico masculino como designativo da totalidade da atividade – critério seguido neste texto: quando nos referimos ao sentido tradicional, usamos o genérico masculino, quando nos referimos às compreensões mais recentes das questões de diversidades, usamos uma forma neutra de gênero). É uma ideia de Bauman, mais uma vez, que temos em mente ao nos referirmos à

noção de identidade, ou seja, algo a ser construído em meio à liberdade de escolhas individuais (cf. Bauman 1998, 91-105). Isso interfere fortemente, por exemplo, na avaliação e julgamento de valor, que também deixa de lado a História para preocupar-se com as histórias da escolha específica. É nesse sentido que Ferraz, professor, considera que a avaliação de alunos compositores deve focar-se também em cada composição, buscando “as forças contidas nesse trabalho”, ou, mais sintomaticamente, “fazer com que os parâmetros de leitura venham da partitura, como se ali estivessem pela primeira vez” (Ferraz 2005, s/n).

Mas a promoção (muito mais que simples aceitação) da liberdade de escolhas e construção de identidade, reflexo do poder de adaptação da composição musical às mudanças substanciais de paradigmas sociais e científicos, não vem sem cláusulas silentes, que bem podem ser ranço de resistência a uma reforma mais profunda, ainda por ser feita. De fato, ainda que bastante simplificador e sucinto, o resgate histórico do conceito de composição feito nos parágrafos acima não nos leva à conclusão de que há uma transformação homogênea desse conceito no último século, mas sim de que há uma acumulação e confusão de camadas conceituais superpostas, de maneira que as coisas ditas frequentemente são menos esclarecedoras do que as não ditas. A última citação de Ferraz, por exemplo, assume que haverá, de uma forma ou de outra, uma partitura, o que constitui por si uma restrição considerável, que deverá ser melhor estipulada mais adiante. Da mesma forma, Cunha, ao tempo em que reconhecia o ecletismo estilístico, estético e técnico na música pós-moderna, considerava que os alunos mais preparados ao estudo de composição, que chamou “definidos”, eram aqueles que, entre outras coisas, conheciam repertórios de música “tradicional” e “do Século XX”, bem como frequentavam concertos regularmente (Cunha 1999, 6). Está implícito, nesses e em tantos outros discursos e comportamentos, que, apesar da liberdade de escolha, troca, mistura e mesmo invenção promulgadas pela ideia de composição como livre imaginação musical, não é bem de qualquer música que se está falando, mas sim de uma certa cultura musical, de delimitação maleável porém bastante específica.

Mas por que e como haveria de ser qualquer música? Existe mesmo alguma demanda de problematização da composição musical, nos termos em que viemos sugerindo até aqui? Será interessante começar a considerar essas perguntas através de uma inversão de perspectiva, isto é, buscando identificar formas de criação musical que não se definem preferencialmente como “composição”. Há, no meio termo, uma figura já tradicional da pessoa que compõe e canta suas canções, que ganha um termo específico usual em Portugal ou em castelhano, o(a) “cantautor(a)”. Há, no entanto, uma diferença substancial nesse tipo de

trajetória, em relação ao que seria uma carreira de “composição livre”: a criação musical, para o(a) cantautor(a), está em intersecção com sua voz, em alguns casos relacionada a uma ou mais personas, e também às suas letras. Em muitos sentidos, é uma atividade mais restrita que a da composição livre, porém em outros vai muito além, ocasionando uma série de demandas por competências e habilidades que não constituem o corpus de estudo acadêmico em cursos de composição. Além disso, enquanto é relativamente fácil ver concedido o título “compositor” a cantatores emblemáticos da MPB, por exemplo, parece haver alguma resistência a concedê-lo abertamente a qualquer um que lance suas próprias canções hoje em dia, geralmente tidos simplesmente por cantores, sinalizando que o termo tem, tacitamente, um alcance reduzido.

Num passo adiante, há que se considerar a confusão de metiês, se vistos em perspectiva tradicional, ocasionada pela criação musical coletiva em grupos ou bandas. Às vezes, como não se saberia dizer quem fez o quê (os “acordes”, a batida, a melodia, a letra, etc.) nem sequer o conceito de arranjo encontra fácil assimilação. Não é surpreendente que o conceito “composição”, nestes casos, é muitas vezes alheio à maior parte do processo criativo, sendo o resultado referido sucintamente como “música” de alguém ou do grupo x.

Há ainda uma configuração profissional, surgida nas últimas décadas e certamente crucial em diversos meios culturais, a saber, a de produção musical. @ produtor@, nesse contexto, é alguém que está envolvido principalmente com criação musical. Se “produz” (e não “compõe”) sua própria música, como é comum na música eletrônica, interfere em toda a cadeia produtiva: cria não só a ideia da música, mas também os próprios sons, passando por etapas de programação, performance, processamento, mixagem e masterização. Ainda quando produz a música de outros, seu trabalho é, também, de criação musical, seja através de arranjos ou mediações tecnológicas durante a produção de gravações. Dependendo do contexto, o título de produtor@ ainda pode ser substituído por outros, que por sua vez enfatizam outras competências criativas, como nas figuras “DJ”, “sound designer”, ou “beatmaker” (em vertentes de rap ou hip hop).

Ainda que nos reaproximemos do universo da “composição contemporânea”, é frequentemente notável, principalmente em contextos mais experimentais, mas não somente aí, um preterimento da designação “compositor(a)” por outras, como “sound artist”. Não menos sintomática é a decisão recente, em plenária do EnCUn (Encontro Nacional de Compositores Universitários), por trocar seu nome por “Encontro Nacional de Criatividade Sonora”, o qual foi estreado em sua última edição, em dezembro 2016 – embora a sigla, como marca, se mantenha intocada.

Consideramos que todos esses (e outros) contextos são indicativos de que “composição” e “compositor(a)” passaram de guarda-chuva conceitual genérico aceitável a nicho cultural específico. Esse nicho, é certo, vem se reconfigurado em relação às outras culturas musicais com as quais convive, de forma a amenizar o dualismo erudito/popular que fora caracterizado como cisma cultural por Bourdieu, para quem a música, aliás, era sua instância mais brutal. Mas segue evidente a subvenção de Estado quase completa às atividades desse nicho, a começar pelas próprias ações universitárias, passando por festivais, congressos e bienais de composição, o que ainda o caracteriza como “mercado artificial e quase que totalmente fechado sobre si mesmo das obras de pesquisa erudita” (Bourdieu 2013, 139). Em contrapartida, a figura do(a) “compositor(a)”, se bem pouco elucidativa em relações profissionais que transcendam o âmbito acadêmico, ganhou força em outro universo, pouco presente nos cursos de composição universitários, que é a da criação de trilhas sonoras para o audiovisual e para a cena. O desafio que se manifesta, então, neste contexto, é o de ampliação dos cursos de composição para além da própria “composição”, isto é, em direção a um conceito de criação musical, ou mesmo, para fazer jus à decisão do EnCun, criação sonora. No que segue deste ensaio, além de dar prosseguimento à discussão feita até aqui, pretendemos esboçar algumas respostas a esse desafio no contexto do ensino universitário.

2. O mal-estar da composição na universidade brasileira

A discussão de um currículo universitário passa pela consideração a respeito de quais habilidades e saberes são incontornáveis na formação profissional na área em questão. Assim se define um perfil de egresso de curso e se busca por estratégias de formação que possibilitem que este objetivo seja alcançado. À medida em que uma maior complexidade passa a ser considerada na leitura do mundo (um resultado das crises de representação e da falência das narrativas hegemônicas), e que essa complexidade passa a ser entendida como componente necessária na formação, vai se tornando igualmente complexo resolver a equação de quais componentes curriculares devem fazer parte das estratégias de formação de um curso.

A resposta a essa complexidade não nos parece passar pelo simples incremento numérico de disciplinas, especialmente se considerarmos que esse incremento aconteça sobre um eixo central que gira em torno de análise-harmonia-contraponto-percepção/solfejo. Este eixo caracteriza um contorno epistemológico a respeito do que seja fazer música e do que seja

necessário aprender em música e tem se mantido bastante estável e, de modo geral, a salvo de problematizações e contestações nas estruturas curriculares dos cursos de música.

Na leitura que fazemos do campo, identificamos dois modelos inclusivos que funcionam como polos atrativos conceituais, em torno dos quais articulam-se as atividades do metiê composicional. Chamamos estes modelos de inclusivos porque a) não os pretendemos exaustivos em relação a todas as possibilidades, pensando neles como referências para aglutinar diferentes posicionamentos mas sem prejuízo de conceitos e práticas que com eles não se alinham e b) porque encontramos inúmeras práticas pessoais que se posicionam ora mais perto de um modelo ora mais perto de outro, não havendo mesmo razão para apresentar como excludentes os paradigmas representados. Os vemos, portanto, como modelos que mais incluem do que excluem e, ao incluir, definem marcos em relação aos quais se pode considerar posições relativas.

O primeiro modelo é o que chamamos “compor para outrem”. Caracteriza-se como a prática em que quem compõe não participa diretamente na realização sonora da obra. É o caso clássico da composição como escritura, representada na partitura. A palavra partitura, por si só, já pode ser objeto de longo escrutínio. Pretendemos aqui um uso o mais amplo possível, que abarque qualquer forma de codificação de instruções para a realização de uma obra musical, podendo ser na forma de notação específica de símbolos musicais (a da tradição europeia ou qualquer outra), grafismos, instruções verbais, números, áudio, vídeo, etc. Para os termos aqui discutidos, onde houver alguma forma de instrução de realização, haverá ali uma partitura. O importante neste modelo é que a partitura representa um elemento intermediário. Quem compõe elabora (confecciona, escreve, configura, grava, etc.) a partitura e esta é utilizada por quem performa para a realização sonora. Este modelo implica a separação total das atividades de composição e performance, tanto no tempo como no espaço. Mesmo que se considere as situações em que quem compõe também performa a sua obra, há aí esta separação.

Este é o modelo que tem servido de modo constitutivo da maioria dos cursos de música no Brasil. As carreiras se dividem entre performance e composição de modo que uma prática seja altamente prioritária em relação à outra. A estrutura dos currículos tende a apresentar a atividade principal organizada em uma série de disciplinas-fim, enquanto que a atividade secundária, quando aparece, ocupa lugar de disciplina-meio, em geral acessória e de caráter opcional. Porém, não é escopo deste trabalho apresentar a análise completa de todos currículos: nosso foco aqui não é a formação em performance, mas em composição.

Deixemos de lado, por isso, a formação em “performar para outrem” e atentemos ao “compor para outrem”.

“Compor para outrem”, segundo nossa observação, é uma atividade que vem enfrentado dificuldades em manter-se assim, como autônoma e autossuficiente. A conjuntura de diversidades de modos de produção de música, oriunda da diversidade de entendimentos do que seja música e do que seja, portanto, compor música, com frequência tensiona a autonomia da atividade. Uma série de práticas musicais, em geral surgidas ou ao menos ligadas a ambientes extrauniversitários não identifica a necessidade (ou ainda mais, não identifica e real existência) da figura de uma pessoa cujo papel é o de compor uma obra em abstrato. Este entendimento, porém, não vem sendo acompanhado pelo ambiente universitário, onde o modelo “compor para outrem” segue sendo o referencial principal para os cursos de composição. Esta situação estabelece um descompasso entre uma atividade em declínio (ou ao menos em dificuldades) na maioria dos ambientes artísticos e profissionais vigentes mas ainda solidamente enraizada na cultura institucional universitária.

Ao segundo modelo que identificamos como polo atrativo referencial chamamos “realizar a própria música” – realizar, aqui, significando “ser responsável por”. Neste modelo, as atividades de composição e performance estão imbricadas: compor pressupõe tocar que pressupõe compor que pressupõe tocar que pressupõe... Note-se que não estão excluídas muitas das formas de realização do modelo anterior: é possível que exista partitura (embora deslocada da posição de centralidade que tinha), é possível que existam intérpretes, é possível que exista composição em abstrato, etc. O que acontece aqui, por outro lado, é que a participação de quem cria na realização sonora da obra é imprescindível. Esta situação é uma ampliação, no caso mais brando, ou uma negação, no caso mais extremo, da figura do compositor no modelo da tradição euroclássica. O meio intermediário, aquilo que neste texto chamamos partitura, desaparece no que tange ao seu papel de representação e veículo da obra. Em “compor para outrem” é possível a seguinte situação: alguém compõe (ou escreve, muitas vezes usado como sinônimo de compõe) uma música e envia a partitura para um lugar distante e lá é feita a realização sonora, sem nenhuma intervenção de quem compôs: lá está a música. Em “realizar a própria música” isso já não parece possível. A imbricação entre composição e performance implica a necessária intervenção de quem cria na realização sonora: se a pessoa não toca, rege, dirige ensaio, opera a difusão, etc., ali não está a obra.

(Aqui é necessário um parêntese-parágrafo. Consideramos que esta é uma visão simplificada de um todo bem mais complexo. Há um infinito de nuances entre estes dois modelos, com diferentes formas de combinar aspectos de cada caracterização, incluindo

vetores que divergem do eixo delineado. Em particular, quando se considera trajetórias individuais, o mais comum é encontrarmos pessoas que transitam de um modelo a outro, em suas diferentes graduações, numa base caso a caso e sem se preocupar com isso. Como dissemos, nossa ideia de estabelecer modelos não prevê nenhuma forma de exclusão entre os modelos nem exaustão de possibilidades. A situação se torna ainda mais nebulosa se formos considerar as relações entre os campos normativos (conforme Caron 2015) da música e de outras artes. O que faz sentido no protocolo do concerto pode não fazer no protocolo do show ou da performance de dj, pode não vir ao caso na instalação, pode não ser bem assim na performance de arte sonora e assim por diante. Isso se reflete também na terminologia aplicada em cada um desses campos normativos, que, como visto, prescinde de chamar quem cria de compositor, preferindo termos como improvisad@r, DJ, performer, artista sonor@, produtor@, MC, entre outros.)

Entendemos que o modelo “realizar a própria música”, embora inclua práticas há muito estabelecidas em diferentes fazeres musicais, vem ganhando força no pensar a composição no ambiente universitário, levando o termo "composição" a ser testado nos seus limites epistemológicos. Nos parece que esta transformação vem de uma ampliação do leque de possibilidades artísticas incorporadas na disciplina "composição" nos últimos, talvez, vinte anos: contato com outras formas de pensar arte vindas de outros campos que não a música (arte sonora, performance, vídeo, etc), contato com correntes de pensamento com visões filosóficas outras (como arte conceitual, ruído, improvisação, etc) em relação ao cânone mais tradicional e formação musical diversificada (música popular, música eletrônica, etc). Tudo isso (e possivelmente outras coisas além de outros vieses) força um repensar e redefinir o que se quer dizer quando se fala em composição.

3. Considerações finais

O que pretendemos ter apresentado neste texto são os argumentos iniciais de uma discussão que nos parece necessária, neste momento, a respeito de concepções de ensino e pesquisa em criação sonora no contexto universitário brasileiro. Nos parece evidente a necessidade de que, num futuro próximo, a revisão de conceitos leve à inclusão nas perspectivas dos cursos, em posição central, de práticas, saberes, modelos e conceitos já consolidados em seus ambientes de origem. A universidade, como espaço de imaginação e invenção, não pode deixar de ser também espaço de transformação.

A estagnação conceitual intramuros, e o hiato em relação ao mundo exterior daí decorrente, arrisca consolidar a posição da produção universitária em composição como



apartada em relação à produção mais ampla em criação sonora. Isto não apenas não resolveria o mal estar como o acentuaria, aprofundando a sensação de irrelevância social que a crise vem tornando cada vez mais impossível fingir que não existe. Dada a situação atual do país, esta é uma posição que consideramos inaceitável.

Vemos a necessidade de adequação dos currículos à realidades mais abrangentes que a atividade composicional vem contemplando e sugerimos que a ampliação dos currículos não se dê em torno do eixo conservatorial. Podemos terminar apontando que pretendemos aprofundar a discussão em versões ampliadas deste texto, contando também com mais colaboradores para o debate, visando a realização de trabalhos futuros.

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. 1998. *O mal-estar da pós-modernidade* (trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda.

BERTISSOLO, Guilherme, Vitor Silva Rios, George Cristian Vilela Pereira, Igor Garlindo Silva. Desenvolvendo ferramentas para o ensino de composição a partir de um processo colaborativo entre intérprete, compositores e computador. Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Belo Horizonte.

BOURDIEU, Pierre. 2013. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva.

CARON, JP. 2015. O real estético como clausura. Conferência realizada no XIII Encontro Nacional de Compositores Universitários, Campinas.

CUNHA, Antônio Carlos Borges. 1999. O Ensino da Composição Musical na Era do Ecletismo. Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Salvador.

FERRAZ, Silvio. 2005. Considerações sobre avaliação composicional. *Revista Música Hodie*, v. 5 nº2, consultado on-line em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/2470/11791>.

_____. 2015. Composição musical como campo de diálogo: para além das disciplinas. *Revista da Funarte*, ano 15 nº 29, p. 150-159.

LIMA, Paulo Costa. 2012. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA.

_____. 2014. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA.

RIBEIRO, Antônio Celso. Entre o que é e o que não é ainda: o axioma da criação de uma composição musical. Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Belo Horizonte.

VELLOSO, Rodrigo Cicchelli. 2010. O ensino da composição musical na universidade brasileira contemporânea: indagações preliminares. Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música, Rio de Janeiro.

ZANATTA, Luciano. *Música Popular: considerações sobre o campo no contexto universitário*. Simpósio de Estética e Filosofia da Música. Porto Alegre: UFRGS, 2016.