

## Por que “ideologia” ainda é relevante para o pensamento crítico na educação musical<sup>1</sup>

---

Lucy Green

Instituto de Educação, Universidade de Londres,  
Reino Unido

**D**evemos nos precaver para não jogar fora o bebê com a água do banho. Na esteira do desdém pós-modernista por uma construção “monolítica” de teoria e da crescente conscientização a respeito da complexidade, da fluidez e da diversidade dos grupos sociais e das relações que os afetam, o conceito de ideologia tornou-se fora de moda no final do século XX. Foi, de certo modo, descartada como uma maneira básica e inflexível de explicar apenas uma relação de poder unidimensional entre classes sociais, incapaz de explicar a variedade de relações, perspectivas e grupos sociais que marcam o mundo contemporâneo. Neste artigo, examino o conceito de ideologia referindo-se especificamente à música e procuro mostrar algumas maneiras pelas quais o conceito continua a ser relevante para a compreensão da construção do valor musical. Sugiro como as ideologias de valor musical se perpetuam através do sistema educativo e como esta perpetuação está também ligada à reprodução de grupos sociais, não apenas a despeito, mas em parte, como um resultado da recente incorporação de uma variedade de estilos musicais ao currículo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Texto traduzido por Marcus Vinícius Medeiros Pereira, com revisão técnica de Flávia Narita, a partir do original *Why ‘Ideology’ is still relevant for critical thinking in music education*, publicado em 2003 pela revista *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, Vol.2, #2, Dez. 2003 (Disponível em [http://act.maydaygroup.org/articles/Green2\\_2.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Green2_2.pdf)), com a autorização do editor Vincent Bates.

<sup>2</sup> Partes da seção central deste artigo são baseadas em um capítulo de minha autoria intitulado *‘Ideology’*, num livro organizado por Bruce Horner e Thomas Swiss: *Key Terms for Popular Music and Culture*, (New York e Oxford: Basil Blackwell, 1999, pp. 5-17). O conceito de ideologia em relação à música e educação musical também é trabalhado em meu livro *Music on Deaf Ears: Music, Ideology and Education*, (Manchester: Manchester University Press, 1988), que está fora de catálogo há mais de dez anos.

O termo “ideologia” tem sido inextricavelmente ligado, por um lado, a questões sobre verdade e falsidade, e, por outro lado, a questões relativas a poder e subserviência. Por exemplo, é freqüentemente reconhecido que ideologia envolve um tipo de falácia que é cinicamente perpetrada por um grupo poderoso de pessoas para servir seus próprios interesses. Essa falácia é então vista como sendo “imposta” a pessoas relativamente sem poder que de alguma forma são levadas a acreditar nela, apesar de não beneficiá-las diretamente ou até mesmo ir contra seus interesses. Essas pessoas, ao se apegarem a crenças ideológicas, mesmo quando são contra seus próprios interesses, são então vistas como sofrendo de “falsa consciência”. A fim de ilustrar brevemente tal entendimento de ideologia, utilizarei a noção de que “a liberdade individual é um direito humano básico”. Esta noção poderia ser entendida como uma distorção ou uma mentira, que é empregada pelas pessoas ricas e poderosas para se justificarem exercendo uma quantidade considerável de escolhas relativas a aspectos de suas vidas, tais como: onde vivem, a qual escola enviam seus filhos, com que médico se consultam, e assim por diante. Esta falácia seria imposta a grupos de pessoas menos ricas e poderosas, que a apoiam e nela acreditam sem nenhuma suspeita, embora eles próprios tenham muito menos escolhas sobre esses aspectos de suas próprias vidas. Essas pessoas seriam então vistas como sofrendo de “falsa consciência”.

No entanto, essa visão de ideologia é muito básica. Não há razão para pressupor que pessoas ricas e poderosas são fundamentalmente enganadoras, ou que pessoas pobres e sem poder são estúpidas o suficiente para acreditarem em qualquer coisa que lhes digam, mesmo quando contradizem suas próprias experiências. Em vez de ideologias serem falácias cinicamente construídas por um grupo poderoso de pessoas e impostas a um grupo submisso e inocente, ideologias crescem a partir de relações sociais de maneiras que podem ser igualmente convincentes e podem parecer igualmente benéficas para membros de vários grupos sociais. Isso não significa que não exista tal coisa como uma falsa consciência; mas, sim, que a falsa consciência é uma noção altamente complexa.

Usando o mesmo exemplo de antes para ilustrar estes pontos: o conceito de “liberdade individual” não é uma mentira clara e nem simplesmente ignora o fato óbvio de que as pessoas pobres e sem poder têm menos escolha do que as pessoas ricas e poderosas. Pelo contrário, o conceito de modo algum nega

esse fato e, além disso, sugere que, se falta liberdade aos indivíduos, é porque há algo de errado. Com relação a isso, há três características centrais sobre o conceito de ideologia que eu gostaria de introduzir agora. Tentarei descrever cada uma de forma tão breve e clara quanto possível, relacionando-a ao exemplo de “liberdade individual” para mostrar como esse conceito opera ideologicamente.

Em primeiro lugar, ideologias têm uma tendência à reificação. É útil entender esta palavra de forma semelhante ao termo mais familiar, “deificação”. “Deificar” significa atribuir propriedades divinas a um objeto ou a uma pessoa. Da mesma forma, para os propósitos deste texto, “reificar” significa atribuir propriedades de coisas concretas a um conceito abstrato. Esta atitude implica na sugestão de que o conceito abstrato exista como uma coisa no mundo, e que seja imutável, universal, eterno, natural ou absoluto. A ideologia da “liberdade individual” envolve a reificação na medida em que a liberdade individual parece ser um direito humano imutável, universal, eterno, natural ou absoluto. Portanto, todas as relações sociais que pertencem à posse da liberdade individual devem ser igualmente naturais e inevitáveis.

Em segundo lugar, ideologias têm uma tendência para a legitimação. Isso significa que tende a parecer moralmente justificável. Por exemplo, o ponto principal da ideologia da “liberdade individual” é que os direitos das pessoas devem ser protegidos, e isso parece, com toda a razoabilidade, ser do interesse de todos, independentemente de seu grupo social. Portanto, quaisquer relações sociais que abarquem a noção de liberdade individual parecem ser legítimas.

Em terceiro lugar, ideologias ajudam a perpetuar relações sociais. Isso ocorre através dos processos de reificação e legitimação. Estes processos tendem a fazer as relações sociais parecerem naturais e legítimas “como elas já são”. Portanto, mesmo que qualquer membro de uma sociedade possa ser igualmente sujeito às ideologias, ideologias, contudo, tendem a trabalhar em proveito dos grupos de pessoas que estão em condições melhores “como eles já são”. Por exemplo, referindo-se à ideologia da “liberdade individual”: na prática, algumas pessoas gozam de maior liberdade do que outras; mas a ideologia da “liberdade individual” reifica e legitima este fato. Desta forma, ajuda a conter a agitação social e a manter a paz, ajudando assim na perpetuação da situação.

Em suma, em vez de um conceito básico de ideologia como um conjunto de falácias impostas que induzem diretamente a uma consciência “falsa”, é melhor entender ideologia como um conjunto de suposições de senso comum que contribuem para que nossas relações sociais pareçam naturais e justificáveis: ideologias ajudam a explicar o nosso mundo para nós, desenvolvem-se a partir da experiência humana e são compartilhadas, de várias maneiras e com várias conseqüências, por um grande número de pessoas de diferentes grupos sociais que compõem uma sociedade. Mas, ao mesmo tempo, através dos processos de reificação e legitimação, ideologias ajudam a perpetuar as relações sociais “como elas já são”. Portanto, ideologias normalmente operam em benefício dos grupos mais poderosos e mais abastados dentro da sociedade.

Sugeri que ideologias ajudam a explicar nosso mundo, que são compartilhadas e que detêm inquietações sociais. Mas isso não implica que ideologias sejam um sistema unificado de crenças: pelo contrário, não existe na realidade “uma ideologia”, mas há várias ideologias. Além disso, o conceito de ideologia não implica que toda posição ideológica seja sempre explicativa, que todos os membros de uma sociedade concordem em todas as posições ideológicas o tempo todo, que ideologias sempre se relacionem harmoniosamente umas com as outras, ou que a inquietação social nunca ocorra. Por exemplo, a ideologia da “liberdade individual”, que sugere que todos deveriam poder escolher sua assistência médica, está em conflito com a ideologia de “igualdade”, que exige que todos tenham a mesma assistência médica. No entanto, tanto o conceito de “liberdade individual” quanto o de “igualdade” são poderosas posições ideológicas contemporâneas. Uma pessoa pode adotar uma dessas posições algumas vezes, a outra em outros momentos, ou ambas ao mesmo tempo; da mesma forma, certos grupos sociais podem mudar “de lados” ou manter posições potencialmente contraditórias. É fato que ideologias podem entrar em conflito umas com as outras, e podem ter uma força mais ou menos explicativa, que mudanças sociais ocorrem à medida que indivíduos diferentes e grupos diferentes de pessoas reivindicam o pertencimento a diferentes posições em diferentes períodos históricos.

Um dos maiores pontos de discórdia nas discussões sobre ideologia refere-se à noção de determinismo econômico. Esta noção sugere que a estrutura econômica de uma sociedade é tão fundamental e importante que influencia profundamente tudo o mais, incluindo as idéias, valores e suposições das

peças, ou seja, incluindo a ideologia. Isso é chamado de “determinismo” porque sugere que as pessoas não sejam “livres” para pensar ou agir da maneira que escolherem, mas que seus pensamentos e ações sejam formulados para eles, ou “determinados” por fatores econômicos. No entanto a maioria dos autores que escrevem sobre ideologia reconhece claramente que as pessoas não são completamente determinadas pela sua situação econômica, e que as pessoas retêm um grau de liberdade de pensar por si mesmas<sup>3</sup>. Caso contrário, não poderia haver uma variedade de posições ideológicas, e nunca poderia haver qualquer mudança social, ou desafios sociais, como greves, protestos pelos direitos civis, movimentos de paz, feminismo, e muitos outros movimentos. O ponto crucial sobre ideologia em tais casos, é que quando as pessoas desafiam a ordem estabelecida, elas não podem estar inteiramente “livres” de ideologia; pelo contrário, elas estão obrigadas a operar a partir de novas posições ideológicas. Estas novas posições ideológicas terão alguma relação, tanto com as posições ideológicas anteriores, quanto com as mudanças nas condições econômicas ou outras condições sociais de larga escala.

Em suma, o quadro que estou tentando construir aqui sugere que ideologias representem conjuntos de idéias, valores ou suposições que um grande número de pessoas em uma determinada sociedade acredita em um momento qualquer e que ajudam na perpetuação das relações sociais existentes. Essas idéias, valores e suposições não são verdades “inocentes”, evidentes, nem falsidades cínicas, enganosas, mas nascem de relações sociais de modo a parecerem úteis e explicativas para pessoas de várias perspectivas. Essa aparência deriva, em parte, das tendências duais de reificação e legitimação presentes em ideologias. Através dessas tendências, as ideologias, direta ou indiretamente, influenciam as formas como as pessoas vivem, como elas se comportam e como elas se relacionam umas com as outras; e é através dessa influência que as ideologias ajudam a perpetuar as relações sociais.

Um dos maiores problemas em escrever sobre, pensar ou discutir o conceito de ideologia é precisamente que o escritor está sempre dentro da própria ideologia. Não podemos, por um momento, afastar-nos totalmente da ideologia e considerá-la como se estivéssemos em uma posição ideologicamente li-

---

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, as referências apresentadas nas notas 4, 5, 6 e 7; e Walter Benjamin, *Illuminations*, (trad. H. Zohn, Londres: Cabo Publications, 1973), ou George Lukács, *History and Class Consciousness*, (trad. R. Livingstone, Merlin Press, 1971).

vre ou “objetiva”. Esse problema será abordado mais à frente, neste artigo. Por enquanto, é necessário apenas observar a presença permanente e inevitável dessa dificuldade em qualquer discussão sobre ideologia, inclusive, evidentemente, a presente.

## Ideologia e música

A seguir, tentarei mostrar como este conceito de ideologia, como um conjunto de idéias, valores e suposições que tendem a reificar e legitimar as relações sociais, pode estar relacionado à música. Depois ilustrarei como a ideologia musical pode servir para perpetuar as relações sociais existentes, com referência específica à educação.

Durante os séculos XIX e XX, apareceram várias posições ideológicas sobre o valor musical. Essas posições sugeriam, em geral, que a música tem mais valor quando puder atribuir-se a ela determinadas propriedades, das quais selecionarei quatro como exemplos: “universalidade”, como a capacidade da música expressar “a condição humana”; “eternidade”, que significa que a música tem um valor que nunca morrerá; “complexidade”, por exemplo, em harmonia, contraponto, forma ou exigências técnicas de performance; e “originalidade”, ou seja, que a música rompe com a convenção para estabelecer novas normas estilísticas que influenciariam gerações futuras.

A atribuição e valorização de tais propriedades podem ser vistas como centrais para construções ideológicas sobre a música, não porque sejam reflexões “falsas” ou imprecisas a respeito do valor musical, mas porque envolvem reificação e legitimação. Em relação à reificação, por exemplo, a idéia de que uma música seja universal ou eterna sugere que a música deve ter um apelo inalterável, inevitável e natural a todos os seres humanos, independentemente de quem sejam, onde ou quando vivam. O valor da música é, assim, reificado, ou entendido como uma “coisa” existente independentemente do mundo social. No que diz respeito à legitimação, tais noções envolvem uma legitimação dos pontos de vista daquelas pessoas que fazem as reivindicações em primeiro lugar. Por exemplo, se uma peça de música é reivindicada como valiosa por ser “universal” ou “eterna”, então isso implica que o valor da música deva ser independente de qualquer interesse das pessoas que a valorizam. Na verdade, a música deve ser tão boa que sempre seria boa, para qualquer pessoa, em

qualquer situação social, e em qualquer período histórico. Isso, por sua vez, significa que as pessoas que a valorizam o fazem não porque possam ganhar algo com isso, nem porque estejam em uma posição especial que a valorizam; mas, pelo contrário, porque eles estão preocupados com algo além de seus próprios interesses: com o valor da música para todas as pessoas. Portanto, suas opiniões são legítimas.

A partir de algumas perspectivas ao longo do século XX, e se estendendo antes e além, as pessoas argumentaram, ou presumiram, que a música erudita ocidental, muito amplamente definida, fosse o único estilo realmente valioso de música e que só este estilo possuía propriedades como universalidade, eternidade, complexidade e originalidade. No final do século XX, outras vozes argumentaram, em contraste, que o popular, o jazz ou a “*world music*” também eram valiosas. Mas, em vez de contrariar as avaliações dos defensores eruditos, esse argumento pode ser facilmente estruturado, de modo a apoiar-se em afirmações muito semelhantes – como a afirmação de que essas outras músicas também têm apelo universal ou valor duradouro, ou que podem ser muito complexas ou altamente originais. Qualquer que seja o sentido do argumento, seja em apoio à música erudita, popular ou qualquer outra, ela permanece ideológica enquanto e na medida em que envolver reificação e legitimação.

Outro conceito que tem desempenhado um papel proeminente nas discussões sobre o valor musical, é o da “autonomia”. Vou examinar brevemente este conceito em relação a um dos mais provocadores escritores a respeito das ideologias sobre música: T. W. Adorno<sup>4</sup>. Em geral, quando as pessoas usam a palavra “autonomia” em relação à música, elas querem dizer que a música é altamente valiosa e que ela se desenvolveu de maneiras que estão logicamente ligadas às formas e processos inerentes ao estilo musical próprio da época em que a música foi composta, sem qualquer consideração por contingências como ganhar dinheiro ou ser popular. Para Adorno, esse aspecto da noção de autonomia é válido. Mas seu conceito de autonomia não implica necessariamente em uma concordância com a forma como o conceito é

---

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, seu livro *Introduction to the Sociology of Music*, (trad. E.B. Ashton, New York: Seabury Press, 1976), que tem estado fora de catálogo há muitos anos, apesar de vários rumores de re-impressões potenciais. Uma coleção útil de suas perspectivas sociológicas sobre música é encontrada em *Prisms*, (trad. S. Weber e S. Weber; publicado originalmente por Neville Spearman, em 1967; terceira impressão da edição de 1981 feita em 1986; Cambridge, Massachusetts: MIT Press).

frequentemente utilizado por outros escritores, pelo fato de ter acrescentado outro aspecto: que a peça musical verdadeiramente valiosa e autônoma tem uma relação estreita com a sociedade da qual ela se origina, porque, de alguma forma, reproduz e revela as formas e os processos dessa sociedade através de paralelos entre as maneiras em que as formas e os processos musicais são organizados.

O conceito de autonomia musical como fonte de valor musical tem ressonâncias ideológicas semelhantes às dos conceitos de universalidade, eternidade, complexidade ou originalidade discutidos acima. Mas, em alguns aspectos, tem implicações que podem ser bastante diferentes. Como já me referi anteriormente, a valorização da autonomia é particular e explicitamente oposta às contingências sociais e às funções sociais da música, como o dinheiro, a fama, a moda ou a diversão: a música autônoma é supostamente boa, exatamente porque ignora ou até contradiz tais fatores sociais. A música popular e muitas outras músicas não-eruditas, em contraste, são geralmente abertas e até mesmo orgulhosamente dependentes de tais fatores sociais para a sua produção e no seu modo de consumo. Adorno tinha opiniões muito fortes sobre a música popular e o jazz, que ele considerava como tipos de música fundamentalmente inferiores e até mesmo prejudiciais<sup>5</sup>. Para ele, essas músicas não eram nem universais, eternas, complexas ou originais; além disso, elas não possuíam autonomia. Por todas essas razões, tais músicas encorajavam as pessoas a regredirem para um estágio de desenvolvimento anterior, infantil. Isso porque, em vez de trabalhar de forma autônoma e progressiva através da lógica musical, independentemente das preocupações comerciais, elas repetiam os mesmos padrões, cansativos e velhos, uma e outra vez, para se venderem a um ouvinte que desejava familiaridade. Ao mesmo tempo, de modo a aparentar variedade, acrescentavam-se diferenças superficiais para estes velhos padrões, enganando as pessoas, levando-as a pensar que essas diferenças eram novas e frescas. Assim, as pessoas estavam sendo “alimentadas” com uma dieta limitada e repetitiva através dos meios de comunicação de massa, enquanto imaginavam que estavam recebendo algo variado. Para Adorno, assim como para outros de seus contemporâneos como Marcuse, uma “dieta” dessa natu-

---

<sup>5</sup> Ver, por exemplo, ‘*Perennial fashion – jazz*’, em *Prisms* (Op. cit.) e ‘*On the fetish character in music and the regression of listening*’, em Arato, A., e Gebhardt, E. ( eds), ‘*The Essential Frankfurt School Reader*’ (Oxford: Basil Blackwell, 1978)

reza ajudou a perpetuar as relações sociais, porque induziu uma “consciência de massa” (um tipo de “falsa consciência”), que impediu as pessoas de pensarem de forma independente e de desafiarem a organização social<sup>6</sup>. Colocando isso de outra forma, esta dieta musical era, de fato, parte de uma ideologia.

Tem havido, naturalmente, críticas vociferantes a Adorno por parte de muitas pessoas que não pensam que a música popular e o jazz sejam necessariamente tão prejudicados por laços com o mercado comercial, ou que sejam tão simples ou tão pouco originais; que não os vêem como algo enfadonho que seja prejudicial e repetitivo; e que não consideram que seus ouvintes tenham regredido a um estado infantil. Embora existam vários pontos de vista diferentes, em geral é possível sugerir que a maioria dos escritores concorda que a compreensão de Adorno sobre as músicas foi falha<sup>7</sup>. Uma das principais alegações é que ele mediu o valor das músicas comparando-as com a música erudita: mas e se a música erudita for realmente tão diferente a ponto de exigir maneiras completamente diferentes para avaliá-la?

Diversos estudiosos têm lidado com esta questão estudando música popular, jazz e “*world music*” a partir de perspectivas musicológicas alternativas e, ao fazê-lo, observaram que a musicologia tradicional não é necessariamente adequada para estudar tais estilos musicais. Gostaria de apontar como essa inaptidão foi diagnosticada com relação específica ao campo da música popular, em relação a três áreas identificadas por Middleton (cf. nota 7), a maioria das quais poderia ser aplicada igualmente a outras *world musics* e muito ao jazz. Em primeiro lugar, a musicologia desenvolveu um rico vocabulário e muitas abordagens sofisticadas para a compreensão das qualidades musicais, como a harmonia e a forma, que são particularmente pertinentes ao âmbito da música erudita ocidental. Mas falta-lhe a mesma riqueza de compreensão em relação a qualidades como o ritmo, o timbre, a textura, a inflexão tonal, a inflexão rítmica, a produção sonora gravada ou a modalidade, que são mais significativas

---

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, Herbert Marcuse, ‘*One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*’ (London: Routledge and Kegan Paul, 1964) ou ‘*Marcuse’s Negations*’, (trad. J. J. Shapiro, London: Penguin, 1968); ou Max Horkheimer, ‘*Art and mass culture*’, in A. Arato, A. and E. Gebhardt, (eds), *The Essential Frankfurt School Reader*, (London: Basil Blackwell, 1987).

<sup>7</sup> Por exemplo, Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Milton Keynes: Open University Press, 1990, pp. 103-7). Ver também, por exemplo, de Allan Moore Rock: *The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, (2nd edition, London: Ashgate Press, 2001), e de David Brackett *Interpreting Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

nas músicas populares e outras músicas. Em segundo lugar, a musicologia tem revelado a tendência de considerar a partitura como o principal objeto de estudo; e muitos dos parâmetros nos quais ela se concentrou, como harmonia e forma, coincidem com aspectos que são relativamente fáceis de grafar. Aqui, novamente, as músicas populares e outras músicas requerem uma abordagem diferente, porque em muitos casos são transmitidas oralmente, de modo que a performance ou a gravação, diferentemente de qualquer notação, deve ser tomada como o principal objeto de estudo. Em terceiro lugar, nos últimos dois séculos, a musicologia consagrou um cânone de “obras-primas” que passaram a ser consideradas os maiores exemplos de valor musical. Essas obras-primas têm certas características em comum. Por exemplo, todas elas são notadas, todas elas foram publicadas em forma impressa, são consideradas inovadoras em relação à época em que foram compostas, e todas elas foram compostas por um indivíduo ocidental do sexo masculino. Mais uma vez, essas características não se aplicam necessariamente a uma grande quantidade de músicas populares. Mas, se estas características não forem percebidas, os musicólogos presumirão que essas músicas não têm valor.

Problemas semelhantes aos identificados acima, em relação à musicologia, também podem ser localizados nos pontos de vista de Adorno. Ele não adotou uma abordagem musicológica tradicional, mas uma abordagem especulativa, quase sociológica ou filosófica. No entanto, sua abordagem foi fundamentalmente influenciada por premissas musicológicas tradicionais e pelas normas e expectativas associadas à música erudita, tornando-a inadequada como uma via para a compreensão de outras músicas. Além disso, Adorno nunca realizou nenhuma análise séria de qualquer música popular ou jazz, e provavelmente nunca ouviu muito jazz contemporâneo em particular.

É útil lembrar que os métodos tradicionais de estudo da música erudita podem não ser totalmente adequados para essas outras músicas também. Claramente, toda a música, seja popular, erudita ou de qualquer outra natureza, tem características rítmicas, timbrísticas, texturais e de inflexões próprias de um ou outro tipo; qualquer tipo de música pode ser disponibilizada na forma de uma gravação sonora sendo, portanto, produzida ou mixada; toda a música ocorre no tempo e geralmente envolve algum tipo de performance ao vivo em alguma situação, seja ela grafada ou não; uma grande quantidade de música, incluindo a erudita, envolve alguma improvisação; e toda

a música é produzida por pessoas, sejam homens ou mulheres e de maneira individual ou coletiva. O fato de que a musicologia se desenvolveu de maneira a tender a ignorar esses aspectos com relação à música erudita, não significa que esta seja completamente desprovida desses aspectos. O que isto significa é que o estudo da música erudita tem contribuído para a ideia de que esta música baseia-se exclusivamente em harmonia, melodia e outros parâmetros possíveis de serem grafados; que corresponde exatamente à forma como é grafada; que é sempre e progressivamente inovadora e complexa, composta individualmente e por homens, e assim por diante. O ponto relevante a respeito dessa ideia em relação à ideologia é que, embora não represente um reflexo absolutamente exato da música erudita, não prejudica sua reputação: pelo contrário, contribui para a reputação da música erudita como sendo altamente valiosa. É, portanto, parte integrante da avaliação ideológica da superioridade da música erudita.

Um outro ponto a ser observado é que, assim como é possível argumentar que as músicas populares, jazz ou a “*world music*” podem ser universais, eternas, complexas ou originais, como a música erudita, também é possível argumentar que algumas dessas músicas podem ser autônomas. Isso às vezes envolve distinguir subcategorias dentro dessas categorias mais amplas, porque, para defender a autonomia de alguma música, é sempre necessário distingui-la de alguma outra música que é vista como carente de autonomia. Como ilustração deste processo: houve muitos momentos na história da música popular ocidental em que uma banda de rock, por exemplo, ou um artista de rap ou um MC, foram classificadas como “alternativas”, “underground” e contra a corrente comercial. Nesses casos, a música produzida pela banda ou pelo artista seria considerada como possuindo alguma autonomia, embora seus seguidores provavelmente não se valeriam dessa palavra. A mesma banda ou artista ao “se vender”, ou seja, ao sucumbir a preocupações comerciais ou à busca de fama e popularidade em massa, acabaria implicando numa mudança no tipo de música que produzem e uma perda concomitante de autonomia. Às vezes, a música de algumas bandas ou músicos em carreira solo que, para todos os efeitos, está no amplo campo do “popular”, mantém graus relativos de autonomia por períodos mais longos. Mas é mais difícil para essa música manter a autonomia do que para a música erudita. Isto se deve, em parte, à relativa falta de subsídios governamentais, aulas universitárias, bolsas de estudo

e outros mecanismos de apoio disponíveis no campo popular: ironicamente, a aparente autonomia da música erudita tem, na realidade, dependido pesadamente desse tipo de apoio financeiro. E isso ocorre, também em parte, devido às expectativas ideológicas mais gerais e às relações sociais existentes que envolvem a produção e o consumo da música popular.

Como sugeri anteriormente, o argumento de que a música pode ser universal, eterna, complexa ou original é ideológico, mesmo que seja apresentado em apoio à música popular, ao jazz ou a outras “*world musics*” e em oposição ao valor superior atribuído à música erudita. Assim também ocorre com as afirmações de que certas músicas populares, jazz ou “*world musics*” podem ser autônomas. Não é o estilo da música em si, nem mesmo sua posição econômica, mas o conteúdo das alegações que estão sendo feitas em favor de sua superioridade, que tornam essa posição ideológica.

## Ideologia e educação musical

Desejo agora abordar a afirmação de que, através dos processos de reificação e legitimação, a ideologia ajuda a perpetuar as relações sociais. Como mencionei anteriormente, uma dificuldade constante em escrever sobre ideologia, é que o escritor deve operar a partir de alguma posição ideológica ou outra: não podemos escapar inteiramente à ideologia. Uma maneira de responder a essa dificuldade, é fundamentar a crítica ideológica, direcionando-a a objetos concretos ou situações concretas. Uma grande contribuição de Adorno e a razão pela qual, apesar de suas muitas falhas, ele ainda é lido e respeitado por várias pessoas, é que ele fundamentou sua crítica ideológica da música em peças concretas de música, em estilos musicais ou na sociedade na qual a música foi produzida e/ou consumida. Focando muitas vezes na música erudita, ele tentou mostrar como determinadas obras musicais eram, como eu disse anteriormente, uma expressão autônoma ou ideológica de algumas verdades sobre a sociedade. Mas uma das críticas de Adorno que eu gostaria de destacar aqui é que, embora muitas vezes ele tenha fundamentado suas críticas em suas próprias noções altamente abstratas de música e sociedade, ele nunca considerou as noções das pessoas comuns sobre música ou sobre usos da música<sup>8</sup>. Ele fez um monte de suposições sobre o que as pessoas “ex-

---

<sup>8</sup> Este ponto é discutido em meu livro *Music on Deaf Ears*, (op. Cit.) pp. 9-10. Recentemente, tem

traíam” da música, o que eles pensavam sobre ela, quais os efeitos que essa música tinha sobre eles, e como eles usufruíram dessa música, sem nunca realmente questionar tanto ouvintes quanto músicos sobre suas experiências, ou sobre o que a música “significava” para eles, e sem nunca observá-los relacionando-se com música. Ele próprio desdenhava qualquer ideia relacionada a perguntar a essas pessoas tais questões ou a observar seu comportamento, já que, de acordo com ele, as pessoas já eram tão ideologicamente influenciadas que não sabiam o que pensavam, e tudo o que pensavam ou faziam seria, de qualquer maneira, ideológico. Mas, se olhado de outra forma, podemos ver que, a fim de descobrir algo sobre o conteúdo ideológico, faz sentido perguntar às pessoas o que pensam ou observar o que as pessoas fazem antes de partir para qualquer suposição.

Aqui, vou dar um breve exemplo de uma discussão fundamentada sobre a ideologia musical no campo da educação, extraída de minhas pesquisas anteriores no Reino Unido e focada particularmente na relação entre música erudita e música popular no sistema escolar<sup>9</sup>. Esta discussão não pretende ilustrar uma única maneira de conduzir a crítica ideológica em relação à música, nem esgotar todos os aspectos a esse respeito. No entanto, espero que seja útil para ilustrar uma maneira concreta em que o conceito de ideologia pode ser usado em relação à educação musical.

Os sistemas educacionais de uma sociedade têm muito a ver com ideologias. Mais particularmente, a educação ajuda a perpetuar ideologias que já estão bem estabelecidas, ajuda a assimilar (ou desativar) os desafios ideológicos e pode ajudar a produzir novas ideologias de acordo com as mudanças nas condições econômicas e sociais. Ao fazê-lo, impregna nas crianças auto-imagens, expectativas e disposições que tendem a corresponder às suas situações sociais existentes. Desta forma, contribui para a perpetuação das relações sociais, orientando os alunos para a aceitação da sua situação e a

---

havido alguns trabalhos fascinantes sobre as relações dos ouvintes leigos com música, como o livro de Tia DeNora *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) e de Daniel Cavicchi *Tramps Like Us: Music and Meaning Among Springsteen Fans*, (Oxford: Oxford University Press, 1998).

<sup>9</sup> Lucy Green, *Music on Deaf Ears: Music, Ideology and Education* (Op cit). Para outras discussões sobre a divisão popular-erudito em escolas inglesas na época ver, por exemplo, Graham Vulliamy, ‘Music and the mass culture debate’ e ‘Music as a case study in the “new sociology of education”’ em John Shepherd, Paul Virden, Trevor Wishart e Graham Vulliamy, *Whose Music: A Sociology of Musical Language*, (London: Latimer New Dimensions, 1977).

concomitante adoção de papéis que são simultaneamente adaptáveis ao atual clima econômico e social e, ao mesmo tempo, não contraria as posições sociais existentes. A educação oferece um local claro e focado no qual se pode basear a discussão a respeito de ideologias sobre música.

No início da década de 1980, na Inglaterra, a educação musical nas escolas tinha estado maciçamente preocupada com a música erudita; mas uma grande parte de professores em um período de apenas quatro ou cinco anos havia começado a incorporar uma quantidade bastante significativa de música popular em seus currículos, e a isso seguiu-se, em 1985, o reconhecimento oficial da música popular no primeiro Currículo Nacional para Música no país. No entanto, em vez de música erudita e popular simplesmente conviverem na sala de aula, foram surgindo relações de diferença entre elas. Aqui eu quero considerar duas áreas particulares de diferença, ambas as quais podem ser entendidas em relação à construção ideológica do valor musical.

Uma diz respeito à separação clara que era discernível na maneira como os professores valorizavam a música erudita e popular, respectivamente, e como eles expressavam esse valor em relação ao currículo. Isso não se manifestou de maneira simples; por exemplo, como já foi dito, de modo algum a maioria dos professores valorizava e usava a música erudita excluindo a música popular, ou os materiais curriculares se concentraram apenas na música erudita. Pelo contrário, a música popular foi incorporada aos currículos de cerca de dois terços dos professores, e havia uma série de livros inteiramente dedicados à música popular. No entanto, entre os professores que usaram e valorizaram essa música e nas orientações dos livros didáticos, houve uma tendência a se supor que o valor da música era sustentado fundamentalmente pelas mesmas afirmações sobre as quais se assentava o valor da música erudita. Ou seja, muitos professores afirmaram que, por exemplo, a música popular tinha apelo “universal” ou valor duradouro; que muita música popular era “complexa” ou “original”; ou que havia uma distinção entre diferentes tipos de música popular, alguns dos quais eram implicitamente considerados como “autônomos” (como o rock progressivo), diferentemente de outros tipos que eram descritos como “comerciais”. As tendências ideológicas para a reificação e a legitimação já discutidas eram, portanto, tão fortes quanto as opiniões dos que apoiavam a música erudita em oposição à música popular.

A outra área diz respeito às formas como a música erudita e popular foram abordadas através de estratégias de ensino. Geralmente, o ensino da música erudita centra-se em aspectos intra-musicais, ou como chamei no livro *Music on Deaf Ears*, aspectos técnicos “inerentes” da música, ou seja, as notas e como elas são compostas e executadas; enquanto o tratamento da música popular concentrou-se, em grande parte, em aspectos extra-musicais ou “delineados”, tais como os usos da música, suas associações com bandas particulares, roupas, atividades de lazer e assim por diante. O foco do estudo sobre um aspecto particular da música já contém implicações sobre o valor da música. Como sugeri, o valor musical tem sido visto como resultado de propriedades tais como universalidade, eternidade, complexidade, originalidade e autonomia. Se os professores abordam a música somente ou em grande parte a partir de seus aspectos intra-musicais ou “inerentes”, a sugestão é que seu significado derive de fatores que não estejam vinculados à qualquer situação social específica e que sejam, portanto, universais e eternos, envolvendo complexidade, e tornando possível o desenvolvimento de originalidade e autonomia. Em contraste, se os professores chamam a atenção apenas ou principalmente aos contextos sociais ou “delineações” da música, isso sugere que a “música em si” seja de menor importância, que a música esteja a serviço de seu contexto social e, portanto, que não pode ser universal, eternamente válida ou autônoma. Além disso, uma vez que a “música em si” não é, aparentemente, digna de análise, isto sugere que não possui nenhuma complexidade, o que, por sua vez, sugere a impossibilidade de qualquer originalidade real. Em geral, então, embora a música popular tenha sido ensinada, ela foi abordada de forma que implicitamente a puseram numa posição de inferioridade em relação à música erudita.

O tratamento das músicas erudita e popular nas escolas foi, assim, tanto contraditório e ideológico em dois sentidos. Em primeiro lugar, quando os professores, currículos, programas de estudo ou livros teoricamente valorizaram a música popular, eles tenderam a fazê-lo apelando para as mesmas qualidades de universalidade, eternidade, complexidade, originalidade e autonomia sobre as quais assentava o valor da música erudita. Estas qualidades, como já foi discutido, envolvem reificação e legitimação. Em segundo lugar, quando os professores, currículos, programas de estudo ou livros realmente usaram a música popular na sala de aula, o seu tratamento contradisse esta afirmação avaliativa, e em vez disso fez com que essa música parecesse não ter essas

mesmas características de universalidade, eternidade, complexidade, originalidade e autonomia supostamente possuída pela música erudita. A superioridade da música erudita foi, assim, afirmada e legitimada. Em suma, a avaliação e o tratamento das músicas erudita e popular nas escolas, envolveu uma reificação do valor musical como universal, eterno, complexo, original e outras categorias semelhantes; e uma legitimação da superioridade da música erudita, mantendo-a como a única música realmente digna de estudo.

Não só foi o valor musical assim construído como uma categoria ideológica, mas também sugeri anteriormente que as ideologias contribuem para a reprodução material das relações sociais. Este processo pode ser claramente ilustrado com relação à classe social. Como mencionado anteriormente, a educação ajuda a perpetuar as relações sociais existentes, e faz isso, em parte, imbuindo nas crianças expectativas e orientações no sentido de assumirem papéis semelhantes aos de seus pais. No exemplo que eu usei no início deste artigo, indiquei que a ideologia da liberdade individual é considerada pertinente para a vida das pessoas de muitos grupos sociais, incluindo aqueles para quem esta ideologia não melhora ou não corresponde diretamente às suas experiências de vida. O mesmo ocorre com a ideologia de que a música erudita é o tipo mais valioso de música: essa ideologia foi aceita pela maioria dos professores, planejadores de currículo, e autoridades responsáveis pela avaliação em muitos países por muitos anos, como sendo igualmente relevante para todas as crianças, mesmo que claramente não correspondessem aos gostos, valores e experiências musicais de todas elas. Pois, mesmo independentemente das preferências musicais de seus pais, muitas crianças de todas as classes sociais são claramente muito mais interessadas em vários tipos de música popular do que na música erudita. E não é só isso, mas algumas crianças de classe média e da classe trabalhadora vêm de contextos familiares em que a música erudita não é muito valorizada. A ideologia da superioridade do valor da música erudita corresponde aos valores de uma minoria de crianças de classe média, enquanto se distancia dos gostos musicais de algumas crianças de classe média e muitas da classe trabalhadora.

Não só isso, mas a fim de alcançar o maior sucesso possível na maioria dos exames escolares de música em nível nacional, na maioria dos países, ainda ajuda e, em alguns casos, é necessário ter acesso ao ensino específico

de instrumentos musicais, fora e além do ofertado normalmente no currículo escolar. Esta aula é gratuita, de certa forma, mas o sistema sobrevive em muitos países, em parte graças à contribuição de um grande número de professores que são pagos particularmente. Desta forma, em geral por razões financeiras e culturais, as crianças da classe trabalhadora não têm o mesmo acesso ao ensino instrumental que as crianças de classe média. Concomitantemente, elas não têm tanta oportunidade de escolherem cursos de música, nem mesmo apresentam tanto interesse em fazê-los, como ocorre com as crianças de classe média; e mesmo quando o fazem, elas tendem a estar em desvantagem. Estas crianças, portanto, obtêm menos sucesso no aprendizado da música na escola do que as crianças de classe média.

Logo, esta é uma maneira em que ideologias sobre a música atuam na perpetuação das relações sociais existentes: neste caso, as relações entre as classes sociais no que diz respeito à posse de certos valores musicais, e às oportunidades para o sucesso educacional musical. As crianças de classes sociais mais baixas estão em desvantagem no que diz respeito à educação musical, não só em termos culturais, mas também financeiros, na medida em que os pré-requisitos implícitos de educação musical são tanto cultural quanto economicamente afastados deles.

## A relevância – ainda atual – do conceito de ideologia para o ensino de música

Como mencionado no início deste artigo, durante o final dos anos 1980 e os anos 1990 houve uma desmistificação gradual do conceito de ideologia em muitos círculos, e sua substituição pelo conceito foucaultiano de discurso<sup>10</sup>. Este foi um conceito que passou a ser mais empregado devido à sua maior flexibilidade, que se afastou de uma dependência “monolítica” na distinção entre as classes sociais. Essa distinção foi problematizada pelo reconhecimento de complexidades nas relações entre e através de outros grandes grupos sociais, organizados em função de seu gênero, “raça”, etnia, nacionalidade, entre ou-

---

<sup>10</sup> Os textos mais representativos de Foucault são, talvez, *The History of Sexuality Volume One: An Introduction*, (trad. R. Hurley, London: Allen Lane, 1981), e seu *The Archaeology of Knowledge*, (trad. A. M. Sheridan Smith. Bristol: Tavistock Publications, 1972). Muitas das críticas ao conceito de ideologia são associadas aos estudos feministas e aos estudos de “raça” e etnia.

tros. Embora o conceito de classe social seja em si altamente complexo, e embora um indivíduo possa passar de uma classe para outra em diferentes momentos, em geral é possível situar os indivíduos em qualquer ponto temporal em uma categoria de classe social que possa pelo menos distingui-los de outras classes, em termos econômicos mais amplos, relacionados ao mercado de trabalho, e em relação às posições concomitantes de poder e subserviência na sociedade em geral. Mas quando outros conceitos relacionados com outros grupos sociais, como os de etnia, “raça”, gênero ou nacionalidade são levados em consideração, a categorização torna-se mais intrincada, e as relações econômicas e os graus de poder e subserviência entre os vários grupos tornam-se ainda mais complexos. Por exemplo, não existe um grupo social de “brancos” que pode ser diferenciado de um outro “negro” a partir das mesmas relações entre si; ou um grupo social intitulado “mulheres” que se distinga completamente de outro grupo social, o dos “homens”. Pelo contrário, alguns membros de determinados grupos étnicos podem ocupar uma relação de poder em relação a outros membros de outros grupos étnicos, mas, simultaneamente, ocuparem uma relação de subserviência em relação a outros, seja no mesmo grupo ou em grupos diferentes. Da mesma forma, as mulheres em alguns grupos sociais podem ter um poder considerável sobre alguns homens, no mesmo grupo social ou em grupos diferentes, ao passo que outras mulheres em outros grupos sociais podem ser subservientes a todos os homens. Cada indivíduo é membro de uma ou outra classe social, é generificado, tem uma etnia, e pertence a uma “raça” ou mistura de “raças”, além de possuírem outras características como idade, religião, nacionalidade, filiação cultural e assim por diante. Todas estas características não se enquadram perfeitamente em categorias sociais específicas, mas afetam as classes sociais. Portanto, não podemos entender etnia, “raça”, gênero ou muitas outras divisões sociais, incorporando-os a teorias de classe social.

O conceito de discurso foi adotado porque pensava-se ser mais capaz que o conceito de ideologia para reconhecer que diferentes grupos de pessoas, incluindo aqueles poderosos e aqueles na extremidade mais fraca ou mais pobre do espectro social, podem construir discursos que são mais ou menos verdadeiros ou falsos se tomados a partir de perspectivas diferentes em momentos diferentes, e que podem ajudar a perpetuar relações sociais de diferentes maneiras. No entanto, não há nenhuma necessidade de aplicação do conceito de ideologia apenas à classe social, pois o conceito pode ser tradu-

zido para outros domínios e empregado, não em oposição, mas em conjunto com o de discurso, como um conceito guarda-chuva que comporta a multiplicidade. No caso da educação musical, pode, por exemplo, ajudar-nos a entender como a educação musical contribui para a perpetuação não somente da classe social, mas de outros grandes grupos formados na sociedade em geral, incluindo os grupos organizados a partir das noções de gênero, “raça”, etnia, nacionalidade e outros; e como o conceito de ideologia contribui para a formação e perpetuação de grupos sociais especificamente musicais, incluindo grupos de recepção ou consumo de música, como sub-culturas e cenas, e grupos de produção, como compositores, guitarristas, engenheiros de som e assim por diante.

Vou ilustrar esta afirmação brevemente com referência a um grupo social, o de gênero<sup>11</sup>. Os conceitos de “masculinidade” e “feminilidade” pode ser pensados como construções discursivas num quadro ideológico abrangente. No geral, eles envolvem as noções de senso comum de que a feminilidade é marcada por atributos como a passividade, a emotividade, uma vontade de cuidar dos outros, contrariedade, ser atraente, proximidade com a natureza, subjugação às funções corporais, e a capacidade de produzir produtos artesanais. A masculinidade, em contraste, é geralmente definida por adjetivos como ativo, racional, criativo, experimental, científico e uniforme, como um catalisador da cultura e um ícone do controle dos poderes da mente, possuindo o potencial de genialidade necessário para a criação de produtos artísticos. Nenhuma dessas construções implica que todas as mulheres sejam “femininas” ou que todos os homens sejam “masculinos”. Pelo contrário, é possível e de forma alguma anormal que haja homens “femininos” e mulheres “masculinas”. No entanto, ideologias tendem a rotular as mulheres com qualidades femininas e os homens com qualidades masculinas, em um ato de avaliação.

No caso da música, a atribuição de características “femininas” tem afetado a forma como mulheres cantoras, instrumentistas e compositoras, em quase todos os estilos de música, têm sido notadas e avaliadas ao longo da história. Não só as próprias musicistas mulheres, mas mesmo a música que elas têm produzido, especialmente no caso de mulheres compositoras, também têm

---

<sup>11</sup> Este argumento é desenvolvido em mais detalhes no meu livro *Music, Gender, Education*, (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997).

sido julgadas como se fossem do gênero feminino. Foi, portanto, considerada insuficiente porque não possuía os atributos da masculinidade listados acima, que são correlatos necessários da legitimação de performance e produtividade, ou da atribuição de genialidade. Assim, as mulheres têm sido relegadas, ou têm se auto-relegado a papéis musicais particulares, geralmente subservidentes, ao longo da história; mas a aparência disseminada é que assumiram papéis musicais inferiores por falta de habilidade musical. As construções de feminilidade em que este processo se fundamenta carrega as duas marcas da ideologia que destaquei neste artigo. Em primeiro lugar, elas envolvem a reificação das características - a aparentemente inevitável incompetência musical universal das mulheres - e em segundo lugar, portanto, a legitimação de determinadas situações – como a relativa falta de oportunidades no campo da música para as mulheres. Além disso, essa reificação e legitimação servem, por sua vez, para perpetuar as relações sociais existentes relativas à produção musical de mulheres e homens, reduzindo tanto as oportunidades musicais profissionais que estão disponíveis para as mulheres, quanto o apreço de musicistas mulheres e de sua música. As escolas perpetuam esta situação recompensando meninas e meninos de maneira diferenciada no que diz respeito à continuidade de práticas musicais diferenciadas.

## Considerações finais

Sugeri uma visão acerca da ideologia como um conjunto de pressupostos de senso comum que, embora complexo e multiforme, tende a reificar e legitimar, e, portanto, a perpetuar as relações sociais existentes. No que se refere à música, é necessário entender a ideologia no âmbito de todo o campo musical, porque categorias específicas de música apenas são manifestas em contraste a outras categorias. Algumas das principais forças distintivas na criação de diferentes categorias de música envolvem construções ideológicas relativas ao valor musical. Estas construções contêm muitas vezes a ideia de que a música valiosa é detentora de qualidades tais como universalidade, eternidade, complexidade, originalidade e autonomia. Enquanto a música erudita prontamente reivindica tais qualidades, as outras músicas – popular, jazz e a “*world music*” – o fazem menos prontamente, e muitas vezes apenas em relação à qualificação. Mas em todos os casos, as alegações de valor são ideológicas na medida em que elas envolvem reificação e legitimação. Em

outras palavras, quanto à reificação, tende-se a conferir à música a aparência de universalidade, eternidade, inevitabilidade, naturalidade, e assim por diante; e sobre legitimação, observa-se a tendência a justificar os valores musicais pré-existentes de acordo com os grupos sociais que os empregam. Isto, por sua vez, contribui para a perpetuação das relações sociais existentes, ajudando a regular as práticas, expectativas e oportunidades musicais. O sistema educacional desempenha um papel importante nesse processo regulador.

O conceito de ideologia em relação à música pode ajudar a compreensão de como e por que certos valores musicais vêm a ser aceitos como senso comum; como esses valores são reproduzidos através da história; como eles contêm propensões para reificação e legitimação; e além disso, como eles perpetuam as relações sociais. Esta perpetuação ocorre em parte porque ideologias musicais afetam práticas musicais reais por reificar e legitimar a disponibilidade de diferentes expectativas e oportunidades musicais para pessoas de diferentes grupos sociais.

Indiquei, também, que não é possível para um escritor posicionar-se fora de ideologias. Meu próprio ponto de vista deve, portanto, conter alguns aspectos ideológicos, e é neste aspecto que se torna cada vez mais difícil separar um argumento objetivo de uma suposição avaliativa. O melhor que posso fazer aqui, é destacar um aparente problema na minha posição. Ao sugerir que o valor musical é uma categoria ideológica, eu acabei aparentemente afirmando que a música pode “de fato” não ter um valor em si mesma, mas que seu valor é sempre derivado de seus contextos sociais. Embora eu realmente pense que deva ser assim, não me agrada seguir este raciocínio ao ponto de sugerir que toda a música seja igualmente valiosa ou igualmente sem valor. Pelo contrário, acredito que ambas as maneiras pelas quais os materiais musicais – as notas e suas inter-relações “inerentes” – são agrupados e executados, e os contextos sociais ou “delineações” que estão por trás das avaliações musicais, são de fato importantes, relevantes e genuínas determinantes do valor musical. O que o conceito de ideologia continua a ser capaz de fazer, é nos deixar conscientes de algumas das distinções entre diferentes tipos de avaliação, para nos ajudar a entender como valores musicais afetam práticas musicais, e mais significativamente, para indicar como as nossas práticas musicais podem (re)agir de maneira a afetar os nossos valores musicais. O que o conceito de ideologia

musical não pode e não deve fazer, é nos permitir escorregar para uma postura de relativismo total em que nos tornamos incapazes de sequer tentar distinguir a música “boa” da “ruim”. Contudo, a tarefa de fazer tais distinções situa-se em outro lugar.

Autorização recebida em Março de 2017

Revisão Finalizada em Maio de 2017