Postar é preciso, viver não é preciso: transformações no conceito de experiência estética

Posting Is Necessary, Living is not: Changes in the Concept of Aesthetic Experience

Resumo Este artigo faz parte de investigação, em andamento, acerca da formação estético-musical de futuros professores. No recorte apresentado, busca-se analisar transformações no modo de fruição estética no mundo contemporâneo com o advento das novas tecnologias de comunicação e informação, particularmente no âmbito das redes sociais, a partir do conceito adorniano de experiência, de sua teoria da semicultura e, ainda, de sua tipologia do ouvinte. Destaca-se um fato comum hoje em dia: em apresentações musicais, é perceptível um movimento frenético de jovens que passam boa parte do tempo postando, em suas páginas pessoais, fotos e mensagens sobre o evento. Isso acontece antes, depois e até mesmo durante as *performances* dos artistas. Ainda que teóricos mais otimistas quanto às consequências da revolução digital afirmem que a atenção dos jovens tornou-se difusa e rizomática, capacitando-os a envolverem-se em várias atividades concomitantes, questiono a capacidade efetiva de fruição musical nestas ocasiões.
Palavras-chave: experiência estética; música; semicultura.

Abstract This article is part of an in-progress research about the aesthetic and musical education of future teachers. This excerpt seeks to analyze changes in aesthetic enjoyment in the contemporary world, after the advent of new information and communication technologies, particularly in the social networks, based on Adorno's concepts of experience, his theory of semi-erudition and type of listeners. Nowadays, a common fact stands out: at musical performances, there is a frantic movement of young people who spend most of their time posting photos and messages about the event on their personal pages. That happens before, after and even during the artists' performances. Although intellectuals that are more optimistic about the consequences of the digital revolution claim that young people's attention has become diffuse and rhizome, enabling them to engage in several concurrent activities, I question the effective capacity of musical enjoyment on such occasions.
Keywords: aesthetic experience; music; semi-erudition.

Monique Andries Nogueira
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
moniqueandriesnogueira@gmail.com

Introdução

As luzes se apagam e certo *frisson* percorre a audiência: em poucos segundos, o músico esperado iniciará sua apresentação. Mal adentra o palco, inúmeros *flashes* iluminam o recinto, oriundos dos inúmeros aparelhos celulares e câmaras digitais dos espectadores. Até aí, esta cena poderia ser descrita de forma semelhante há várias décadas, uma vez que guardar a imagem do ídolo, em *performance*, sempre foi algo desejado pelos fãs; o que mudaria, a princípio, seria apenas o suporte tecnológico, isto é, câmeras fotográficas tradicionais eram utilizadas, e não os aparelhos elencados acima. No entanto, tempos atrás, a partir do momento em que o músico iniciasse sua apresentação, os *flashes* diminuíam e a atenção, pelo menos aparentemente, voltava-se preponderantemente para a música. Ir a um concerto ou a um *show* significava a oportunidade de ouvir, sem a barreira do vinil ou do rádio, a produção, ao vivo, do músico eleito, ainda que, na cultura da idolatria, outros atributos do artista merecessem atenção. Ainda assim, fruir o momento significava, para grande parte do público, principalmente, apreciar o fenômeno musical.

Atualmente, é comum que, não só no início, mas durante e concomitantemente à apresentação, jovens passem boa parte do tempo postando imagens do show em suas páginas nas redes sociais. Postam imagens, mandam mensagens, fazem comentários, enfim, mostram a seus pares que estão, naquele exato momento, no local da apresentação musical de determinado artista. Se estão ou não fruindo com propriedade a música, investigações que responderão a isso estão por vir; efetivamente, o que se pode afirmar é que, naquele momento, estão, principalmente, ocupados em registrar sua atividade. Estaríamos agora vivendo uma era em que registrar é mais importante que a própria experiência em si?

A cena acima descrita não é fictícia: somos testemunhas de cenas como essas a todo o momento. Também não é exclusiva de eventos mais descontraídos e informais como *shows*: acontece também em concertos de música erudita e em teatros tradicionais. Tampouco é experimentada apenas por jovens da periferia, desfavorecidos de oportunidades de acesso a pontos de difusão cultural, uma vez que estes ainda se concentram, na maior parte das cidades brasileiras, nos centros urbanos e em bairros ricos; também está presente em meios economicamente favorecidos, protagonizada por jovens de classe média e alta.

O fato é que, para os jovens de hoje, ir a determinado espaço musical e não registrar essa atividade é algo inadmissível: não postar nas redes sociais é quase como não viver a experiência. Se algo não está em sua página pessoal e não puder ser visto e compartilhado com seus pares, isso simplesmente não aconteceu. A experiência que não pode ser exibida e compartilhada deixa de ser relevante. Ou ainda: sua relevância é medida pela quantidade de "curtidas", e não pela capacidade de sensibilização que tenha causado naquele que a experimentou.

Para desvelar um pouco mais o alcance dessa significativa alteração nos modos de fruição, buscaremos em Adorno e, particularmente, no conceito de experiência formativa, na teoria da semicultura e em sua tipologia do ouvinte, balizas para este aprofundamento.

Experiência formativa e transformação do sujeito

Alicerçando-se no conceito adorniano de experiência, por meio do qual se entende que uma experiência só é formativa quando opera transformações naquele que a vivencia, questiona-se o sentido real de uma fruição em que importe mais ao ouvinte registrar o acontecimento do que voltar sua para o entendimento da obra musical. Para Maar:

> o conteúdo da experiência formativa não se esgota na relação formal do conhecimento [...], mas implica uma transformação do sujeito no curso do seu contato transformador com o objeto na realidade. Para isto se exige tempo de mediação

Impulso, Piracicaba • 25(62), 37-44, jan.-abr. 2015 • ISSN Impresso: 0103-7676 • ISSN Eletrônico: 2236-9767
DOI: http://dx.doi.org/10.15600/2236-9767/impulso.v25n62p37-44

> e continuidade, em oposição ao imediatismo e fragmentação da racionalidade formal e coisificada, da identidade nos termos da indústria cultural (1995, p. 25).

Nos atuais modos de ouvir música, parece-me que a possibilidade de transformação do sujeito tornou-se mais difícil. Uma vez que a atenção necessária para digitar e enviar mensagens absorve o espectador, é de supor que ele não consiga "ouvir" a música que está sendo produzida de forma aprofundada. A música está ali mais como um pano de fundo para sua experiência na rede social, do que, efetivamente, para ser compreendida e fruída.

Esta situação remete-nos ao comentário de Adorno (2011b) em relação à música de entretenimento, utilizado por ele em sua crítica à música ligeira. Segundo ele, para adequar-se ao padrão requerido, o ouvinte deve colocar-se à escuta sem esforço: "modelos de escuta sob os quais tudo o que chega à distância é automático e inconscientemente subsumido" (ADORNO, 2011b, p. 99). Esse é o entendimento usual do sentido de fruição da música, em tempos de domínio da indústria cultural.

Contrariamente a isso, compreendemos que a experiência do ouvinte não se constitui em mero enlevo; pelo contrário, a experiência de apreciação musical é atividade intelectual, cognoscente e formativa. E esta seria uma tarefa dos educadores musicais: "trabalhar o possível a fim de que uma relação qualificada e cognoscitiva com a música se ofereça em substituição ao consumo ideológico" (ADORNO, 2011c, p. 136).

Nesse sentido, é improvável que isto aconteça nas situações relatadas, uma vez que, para compreender estruturalmente uma obra é necessário certo esforço analítico, sem que isto impeça a ativação da sensibilidade: isto é, ouvir música com profundidade é fazer uso do saber sensível (ENTEL, 2008), aquele que integra as diversas facetas do humano na experiência estética.

Novos contornos da semicultura na era digital

É sabido que Adorno escreveu suas principais obras sob o advento das tecnologias mecânicas; no caso da música, boa parte de sua análise estaria retida na diferença entre a *performance* ao vivo e a veiculação de concertos pelo rádio. Atualmente, sob o impacto das novas mídias digitais, novas configurações nos modos de ouvir música impõem-se. Nesse sentido, caberia perguntar se sua análise desse fenômeno, centrada no conceito de semicultura, seria oportuna em relação às atuais mídias digitais. A meu ver, sua análise continua oportuna porque sua crítica extrapolava o meio em si, demonstrando que o que estava em jogo não era apenas o veículo rádio e suas possibilidades tecnológicas, mas, sim, a alteração nos modos de fruição musical; com o rádio estaria se consolidando uma formação musical ancorada mais na faceta adaptativa da cultura do que na emancipatória. Da mesma forma, percebo que, ainda que as mídias digitais atuais proporcionem uma qualidade de som muito superior ao rádio de meados do século XX, o que continua sendo relevante é o tipo de fruição musical que elas têm proporcionado: em geral, difusa, pouco autônoma, enfim, administrada.

Adorno (1996), em seu célebre ensaio sobre a semicultura, faz referência a experimentos empíricos que demonstrariam perdas na qualidade da percepção musical a partir de diferentes suportes:

> Assim, na América, Edward Schumann demonstrou, em genial estudo, que, entre dois grupos semelhantes que escutavam a chamada música erudita, um em audições ao vivo e outro apenas pelo rádio, o grupo do rádio reagia com maior superficialidade e menos entendimento (1996, p. 401).

Muitas vezes, a crítica de Adorno aos programas radiofônicos foi tida como fruto de uma postura elitista; no entanto, seus detrato-

res esquecem-se do fato de que ele, além de rigoroso conhecimento musical e filosófico, também tinha acesso a investigações sociais empíricas que confirmavam a banalização do ato de ouvir música, ato para ele por demais importante e formativo. É interessante notar que na citação acima, o "grupo do rádio" demonstra, não só *menor entendimento* (provavelmente das estruturas formais e da linguagem musical), mas, também, *superficialidade*. São justamente estes dois substantivos – entendimento e superficialidade – , em relação à fruição musical, que pretendo destacar.

Tendo a perceber a manutenção do mesmo fenômeno, agora me referindo ao ato da postagem em redes sociais concomitantemente com a apresentação musical. Parece claro que o comportamento apresentado configura um exemplo contemporâneo dos efeitos da semicultura, neste caso específico, no da semiformação musical. Adorno já afirmara que a semicultura não se confina apenas ao espírito, mas, principalmente, adultera a também vida sensorial (ADORNO, 1996). É facilmente verificável que a postagem que ocorre nestas situações tem caráter superficial, efêmero, que rapidamente se torna desatualizada; e a fruição musical, teria ela caráter diverso? Será plausível imaginar que, ao mesmo tempo em que o ouvinte atua superficialmente sobre/com o suporte tecnológico para enviar mensagens, conseguiria ajustar sua percepção para um entendimento aprofundado da música?

Certamente, outros experimentos empíricos ainda necessitam ser realizados, mas é possível aventar a hipótese de que a mesma superficialidade e o menor entendimento em relação à música se confirmariam. No experimento citado por Adorno (1996), ambos os grupos, tanto o do rádio quanto o da audição ao vivo, tinham como objeto a música, mudando-se apenas o suporte. No caso do fenômeno abordado no presente artigo, há algo ainda mais comprometedor, isto é, a competição entre dois estímulos diferentes: o da linguagem midiática – ao mesmo tempo linguística e imagética – e o da musical, com evidente detrimento desta última. A música compete em posição altamente desvantajosa, uma vez que todo um conjunto midiático investe na propaganda dos suportes digitais e são eles os verdadeiros objetos de desejo da atual geração, e não mais o vinil ou o *CD* do artista, como o foi em outras épocas.

Para confirmar essa desvantagem, narro fato acontecido há pouco. Estando em um *show* de grande compositor e intérprete da música popular brasileira, perguntei ao jovem a meu lado se ele não estaria perdendo a chance de apreciar a *performance* musical digitando mensagens o tempo todo. Sua resposta: *"não tem problema, quando chegar em casa, baixo todo o show no meu computador e assisto quando quiser"*. Diante disto, só me resta reconhecer o acerto benjaminiano: a *performance* musical perdeu efetivamente sua aura.

Tipos de ouvintes: o bom ouvinte, o consumidor cultural e o ouvinte emocional

Há ainda uma categorização adorniana muito apropriada para o entendimento deste fenômeno: é sua tipologia do ouvinte. Antes, porém, de utilizá-la como ferramenta para a análise do fenômeno que está em foco, penso ser necessário ponderar sobre a atualidade ou conveniência de tal tipo de classificação.

O ensaio adorniano *Tipos de comportamento musical* (2011a), oriundo de preleções realizadas na Universidade de Frankfurt, no inverno de 1961/62, é, seguramente, um dos mais controversos em sua obra acerca da sociologia da música. Alguns criticam a suposta falta de elementos empíricos ou um pretenso elitismo cultural (MARTIN, apud BAUER, 2008); para outros, escapou-lhe a percepção da dinâmica de transformação da música de consumo, uma vez que suas classes de ouvintes seriam rígidas (BERIO, 1996). Creio que é no próprio texto adorniano que encontramos os argumentos para contrapor a essas críticas; e o sentido dessa contra-argumentação obviamente não recai sobre a necessidade de defendê-lo, mas, sim, de evidenciar que tais categorias mantêm-se

Impulso, Piracicaba • 25(62), 37-44, jan.-abr. 2015 • ISSN Impresso: 0103-7676 • ISSN Eletrônico: 2236-9767
DOI: http://dx.doi.org/10.15600/2236-9767/impulso.v25n62p37-44

atuais e oportunas para o entendimento de situações contemporâneas.

Em relação à falta de elementos empíricos que viessem a quantificar cada um dos tipos de ouvintes, de modo a evidenciar cientificamente sua existência, a pista surge logo no início do citado ensaio. Referindo-se aos conhecimentos sobre a relação entre os ouvintes musicais e a própria música (que configurariam a dita sociologia da música), Adorno pondera:

> Tais conhecimentos necessitam da investigação empírica mais extensa possível. E esta só se tornaria inicialmente produtiva, só se elevaria para além da compilação de fatos insignificantes, quando se soubesse o que é relevante e sobre o que se espera obter esclarecimento. Para tanto, um questionamento específico pode ter uma serventia maior que as considerações genéricas sobre música e sociedade. Assim, de início, ocupar-me-ei teoricamente de comportamentos típicos de escuta musical sob as condições da sociedade atual (2011a, p. 55).

Ora, não escapou ao autor a necessidade de pesquisas empíricas; contudo, deixa claro que uma teorização rigorosa prévia é necessária, até mesmo para analisar os dados que porventura fossem captados em investigações posteriores. Isto reforça o caráter eminentemente teórico do referido ensaio; exigir dados quantitativos nesse momento parece-me apressado. A meu ver, cabe aos pesquisadores posteriores continuar a realizar investigações a partir desta classificação, caso assim julguem oportuno, seguindo a trilha aberta por Adorno.

Quanto ao suposto elitismo cultural, entendo que muito já se proferiu acerca dessa questão; não caberia, na exiguidade deste artigo, entrar em seara tão fulcral para o entendimento da obra adorniana. Ainda assim, penso ser importante lembrar que Adorno foi detentor de formação musical erudita bastante sólida: filho e sobrinho de musicistas, conjugou uma precoce formação doméstica ao estudo sistemático posterior com renomados músicos e professores. Sobre isso, é célebre a passagem de *Carta a Thomas Mann* (ADORNO, 2002), em que afirma ter-se indagado, durante muito tempo, se deveria seguir a carreira da música ou da filosofia, uma vez que, ainda bem jovem, já trabalhasse como crítico musical. Sendo assim, é de compreender que sua crítica se centre naquilo que se convencionou chamar grande música ocidental, pois é dela que tinha condições de fazer análises. No entanto, ele mesmo se encarrega de relativizar o alcance de sua tipologia:

> ninguém dentre os milhões de seres assustados, aprisionados e sobrecarregados pode ser apontado com o dedo indicador pelo fato de que deveria entender um pouco mais de música, ou, ao menos, interessar-se por ela. Mesmo a liberdade, que prescinde disto, possui seu aspecto humanamente digno, referente a uma condição na qual a cultura já não é imposta a ninguém. Aquele que contempla o céu pacificamente tem, quiçá, mais chance de estar na verdade do que aquele que acompanha corretamente a *Eroica* (ADORNO, 2011a, p. 83).

Ainda que se possa perceber certa dose de ironia no trecho acima, é certo que Adorno tinha consciência de que sua crítica musical tinha por objeto um material específico, em determinada época.

Já a crítica de Luciano Berio (1996), apesar de ele próprio ter admitido não ter lido toda a obra de Adorno, é bastante contundente. Para ele, "como filósofo da música, Adorno é um grande aforista" (BERIO, 1996, p. 18). Para quem admite não ter lido com profundidade ou extensão, parece-me que, como crítico, Berio é um interessante compositor. Ainda assim, julgo necessário contra-

-argumentar no que se refere à imobilidade e dureza da classificação de Adorno quanto aos ouvintes, uma vez que é um argumento apresentado com certa frequência. Mais uma vez, é no próprio ensaio que buscamos a resposta:

> Os tipos, ou, ao menos, muitos deles, serão entrecortados pela sociedade em diagonal, como se costuma dizer no jargão da *Social Research*. Pois, nas insuficiências de cada um deles se reflete o todo cindido, de sorte que cada um é antes representante de uma totalidade em si antagônica do que uma variante social específica (ADORNO, 2011a, p. 81).

Como fica claro, Adorno tinha total conhecimento das variações internas inerentes a cada tipo de ouvinte. É de supor que a apresentação de forma estanque visava apenas ao concatenamento lógico-didático, facilitando o entendimento daqueles a quem a preleção se dirigia. Mas o próprio autor faz questão de deixar claro que esta imobilidade não existia na vida prática, como comprova a citação acima.

Voltando agora mais especificamente aos tipos apresentados por Adorno (2011a) e ao fenômeno analisado neste artigo, é possível a articulação de certas categorias. A hipótese levantada no início deste artigo dizia respeito à impossibilidade, ou, pelo menos, à dificuldade, de que o ouvinte, em situação de postagem em redes sociais, concomitantemente à apresentação musical, estar fruindo a música com profundidade. Para reforçar tal hipótese, serão elencados três dos tipos anunciados por Adorno: o bom ouvinte, o consumidor cultural e o ouvinte emocional.

O *bom ouvinte*, segundo a tipologia adorniana, é aquele que compreende estruturalmente uma obra, que ouve para além do detalhe, estabelece inter-relações e, assim, é capaz de operar julgamentos a seu respeito, que não se baseiam apenas em categorias arbitrárias de gosto ou prestígio (2011a). Nesse sentido, questiona-se a capacidade de entendimento estrutural de uma obra por parte daquele que, ao mesmo tempo em que, teoricamente, a aprecia, parece mais interessado na exibição em rede de sua presença no ambiente. Além disso, é possível, também, apontar que boa parte das preferências musicais dos jovens ancora-se na ideia de "prestígio", entendido como aquilo que confere reconhecimento por meio da mídia: gosta-se do que se reconhece, já foi afirmado décadas anteriores (ADORNO, 1983). Diante disso, é improvável que se possa nomear o comportamento em foco como o de um bom ouvinte.

Nessa condição, aproxima-se mais da categoria adorniana do *consumidor cultural* do que propriamente na do *bom ouvinte*. Diferentemente deste último, o consumidor cultural não estabelece uma relação espontânea e direta com a música. A compreensão estrutural da obra dá lugar a uma quantidade exagerada de "conhecimentos sobre música e, em especial, acerca de dados biográficos e méritos dos intérpretes, assuntos sobre os quais se conversa inutilmente horas a fio" (ADORNO, 2011a, p. 63). É fácil reconhecer nessa descrição inúmeros jovens que investem tempo e dinheiro no conhecimento da vida pessoal dos artistas, temática explorada à exaustão pela TV e outras mídias; basta apenas substituir a expressão "se conversa", utilizada por Adorno na passagem acima, por "se posta" ou "se busca na internet" e tem-se o retrato de boa parte daqueles que sustentam a chamada indústria das celebridades. No entanto, o estudo da linguagem musical propriamente dito é deixado de lado; isto podem comprovar professores de música da educação básica, que se queixam do pouco interesse pelas aulas por grande parte dos alunos. Ainda que se leve em conta que algumas metodologias de ensino de música possam não estar adequadas à realidade da escola contemporânea, é fato emblemático que a música, por meio de videoclipes, *CDs*, *I-pods*, tome tanto espaço na vida dos jovens e, ao mesmo tempo, seja tão posta de lado no âmbito educacional. Há tempo para o conhecimento da vida dos músicos transformados em celebridades pela mídia,

Impulso, Piracicaba • 25(62), 37-44, jan.-abr. 2015 • ISSN Impresso: 0103-7676 • ISSN Eletrônico: 2236-9767
DOI: http://dx.doi.org/10.15600/2236-9767/impulso.v25n62p37-44

por meio de leitura de revistas, *blogs*, colunas pseudojornalísticas, mas, contraditoriamente, não há tempo suficiente para o estudo da linguagem musical.

Na situação em análise, mais uma vez, o ouvinte reage como o consumidor cultural: sua estrutura auditiva é atomizada, retém apenas pequenos trechos das composições, sobretudo aqueles divulgados nas trilhas sonoras das telenovelas, tomando a parte pelo todo. Dessa forma, reage primariamente a um desempenho extraordinário, glamorizado, que consiga atrair sua atenção em meio às constantes solicitações de atualização de sua página nas redes sociais.

No entanto, como o próprio Adorno reconhecia a mobilidade dos tipos elencados, seria possível, também, classificá-lo junto ao grupo dos *ouvintes emocionais*, uma vez que também se opõem às tentativas de conduzi-los a uma escuta estrutural, o que reitera o fato apontado anteriormente: o do pouco interesse pelas aulas de educação musical. Isto se dá, provavelmente, porque compreende o ato de fruição musical como ação desprovida de esforço intelectual; basta ter o equipamento suficiente para a reprodução do som. O grave nessa conduta é que a recusa ao estudo por certo os torna facilmente manipuláveis pela indústria cultural.

Conclusão

Pretendeu-se, com este artigo, evidenciar a pertinência das categorias adornianas para balizar a análise sobre os diferentes modos de audição musical que as tecnologias digitais vêm proporcionando aos jovens. Percebe-se a imbricação dos conceitos elencados: uma experiência estética epidérmica, sob a ótica de um comportamento musical regressivo, constitui-se na concretização de uma das facetas do processo de semiformação no campo da educação musical. Torna-se necessário, portanto, empreender esforços investigativos no sentido de buscar respostas que possam elucidar os móveis dessas práticas de dispersão auditiva a fim de que se construam propostas efetivas de educação musical para a escola básica.

Contraditoriamente ao que é veiculado, a utilização de aparelhos pessoais, cada vez mais arrojados, não parece estar dando ao ouvinte maior liberdade de escolha, no sentido de um consumo cultural autônomo; pelo contrário, jovens parecem cada vez mais manipuláveis quanto ao gosto musical. Esta manipulação é facilitada, sobretudo, por todo um modelo de comportamento ligado aos produtos oferecidos pelas indústrias de tecnologia da comunicação, pelo qual não possuir as ferramentas necessárias para integrar-se à rede torna-se a consumação de um verdadeiro ostracismo. Daí postar ser necessário; ouvir, nem tanto.

Referências

ADORNO, T. W. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, T. W. Teoria da semicultura. **Revista Educação e Sociedade**, Campinas, ano XVII, n. 56, p. 388-411, dez. 1996.

ADORNO, T. W. Carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 nov. 2002. Caderno Mais!, p. 9.

ADORNO, T. W. Tipos de comportamento musical. In: ADORNO, T. W. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Unesp, 2011a.

ADORNO, T. W. Música ligeira. In: ADORNO, T. W. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Unesp, 2011b.

ADORNO, T. W. Função. In: ADORNO, T. W. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Unesp, 2011c.

BAUER, M. W. Análise de ruído e música como dados sociais. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2008.

BERIO, L. Luciano Berio: **Entrevista sobre a música contemporânea**. Entrevistadora: Rossana Dalmonte. São Paulo: Civilização Brasileira, 1996.

ENTEL. A. **Dialéctica de lo sensible**: imágenes entre Leonardo y Walter Benjamín. Buenos Aires: Aidós, 2008.

MAAR, W. L. À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa. In: ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

DADOS AUTORAIS:

MONIQUE ANDRIES NOGUEIRA

Graduada em Música e Educação Artística. Mestre em Educação Escolar Brasileira e doutora em Educação. Foi professora da Educação Básica e, atualmente, é professora associada da Faculdade de Educação da UFRJ. É membro do Programa de Pós-graduação em Educação desta instituição.

Recebido: 22/02/2015
Aprovado: 12/05/2015