

O “NACIONAL – POPULAR” COMO PARADIGMA CULTURAL E O PROCESSO HISTÓRICO DE SELEÇÃO CURRICULAR NO ENSINO SUPERIOR EM MÚSICA NO RIO DE JANEIRO: CONTRASTES E INDAGAÇÕES

MARCELLO DA SILVA TEIXEIRA

e-mail do autor: cebolapai@hotmail.com

Orientadora: Mônica Duarte

e-mail da orientadora: monduarte@terra.com.br

RESUMO

Neste trabalho procuramos correlacionar conceitos e práticas argumentativas recorrentes no Movimento Modernista brasileiro, principalmente de Mário de Andrade – um de seus principais articuladores no campo da Música – com aspectos sociais e musicais inerentes aos processos de seleção curricular das instituições de ensino superior da área no Rio de Janeiro. A relevância das práticas e saberes próprios às *linguagens* da música popular criada e desenvolvida neste Estado desde o início do século XX é contemplada e discutida, ainda que sob pontos de vista e circunstâncias espaço-temporais distintas, tanto nos discursos de Mário de Andrade quanto na bibliografia que estuda o mencionado universo de saberes. Propomos discutir a premência em incluir-se o mencionado universo de práticas e saberes naqueles currículos de graduação.

Palavras-chave: música popular – modernismo – ensino superior.

ABSTRACT

In this work we intend to establish a relationship between concepts and argumentative practices from the Brazilian Modernist movement, mainly from Mário de Andrade - the main person who represented music in the modernist movement - with social and musical aspects inherent to the processes of selection of curriculum from higher education institutions from Rio de Janeiro. The relevance of the knowledge and practices related to various musical languages regarding to popular music developed in Rio de Janeiro from the beginning of the 20th Century is analyzed and discussed though distinct space - temporal circumstances and points of view, in Mario de Andrade's discourse and in the bibliography which studies the knowledge and practices above mentioned. We propose in the core of this work the urgency to include in the undergraduate curriculum such knowledge.

Key-words: popular music – modernist movement – higher education.

Encontramos na historiografia que tem por objeto de estudo a chamada música brasileira das primeiras décadas do século XX, de maneira recorrente, o estabelecimento do paradigma “Nacional-Popular” como ideário norteador de uma produção cultural/artística e de um projeto pedagógico musical que se baseasse em elementos “da manifestação musical que sendo feita por brasileiros ou indivíduo nacionalizado (*sic*), reflete as características musicais da raça.”¹

Esse ideário compreendia um discurso ideológico em que as fontes musicais folclóricas dos diversos rincões do Brasil, representativas das manifestações originais do povo brasileiro, deveriam ser pesquisadas e aproveitadas “pelos artistas eruditos como fundamento da afirmação nacional”². De cunho nacionalista, o referido ideário, defendido e desenvolvido nas práticas profissionais de vários intelectuais e artistas – cujo articulador de maior destaque no campo da música foi Mário de Andrade, através de seus posicionamentos públicos, sua atuação como educador e sua relevante produção bibliográfica – constituía-se num “discurso altamente revolucionário” (*idem*) no contexto cultural e social da época.

A legitimação das fontes folclóricas no projeto modernista, como lugares de práticas musicais cujos elementos formativos encerrassem os verdadeiros traços da identidade brasileira, passava por uma avaliação segundo a qual essas fontes estariam livres das influências culturais estrangeiras responsáveis pela produção de uma música “de consumo fácil” (*idem*). Aí ocorre uma importante distinção no pensamento hegemônico do modernismo brasileiro em relação ao aproveitamento do universo musical popular produzido nos centros urbanos brasileiros, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo:

a música urbana não se constituía no material privilegiado para o projeto marioandradiano, na medida em que nela a fala da brasilidade estaria mesclada a outras sonoridades, oriundas de outras nacionalidades. Além do mais, a música urbana, sobretudo aquela produzida no centro mais vigoroso de produção musical-popular – a cidade do Rio de Janeiro –

¹ ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª edição, Ed. Martins, 1972.

² NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música brasileira*. S. Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

rapidamente era canalizada para o consumo, na forma de *música ligeira* [grifos nossos].³

Temos, então, um quadro em que parte dos artistas e intelectuais envolvidos naquelas discussões situava o aproveitamento das referidas fontes musicais “populares”⁴ como essenciais à construção de uma tradição de se compor música brasileira identificada com os ideais nacionalistas que permeavam os referidos embates, cuja alteridade se afirmava através de ‘certas formas e constâncias brasileiras’ (ANDRADE *apud* NAPOLITANO, 2000, p. 168) encontradas desde finais do século XVII, “no lundu, na modinha, na sincopação” (NAPOLITANO, *idem*).

Segundo Napolitano, “o projeto para a nacionalização da música brasileira via *Arte Culta* foi sistematizado por Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*” (2007, p.141, grifos nossos), cujo texto transfigurou-se num verdadeiro manifesto, que, lido e discutido durante décadas por compositores, críticos e historiadores, fomentou o debate sobre a proposta de incorporação do popular no nacional, onde se almejava a criação de um pólo cultural independente dos centros europeus, cuja produção musical influenciava, na época de modo predominante, a brasileira.

Convém também referenciar os citados ideais nacionalistas no tempo e no espaço, quando fomentaram debates no campo artístico num momento histórico de intensos conflitos sociais e políticos, principalmente nos centros urbanos citados anteriormente. Nesses espaços sociais urbanos – onde a industrialização, a penetração maciça do capital internacional que passava a ingerir nos processos de produção e veiculação da música nos diversos espaços sociais e meios de comunicação, a violência e os métodos discricionários com que vão sendo impingidas as reformas urbanas que caracterizam o desenvolvimento urbano de algumas cidades como o Rio de Janeiro⁵ –

³ NAPOLITANO, Marcos. Desde que o samba é samba: A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº39, 2000, p. 167-189.

⁴ Muitas vezes, nos textos de Mário de Andrade, ocorre a designação “música popular” como categoria que abarque o repertório da chamada música folclórica colhida e estudada por ele nas suas pesquisas por vários cantos do Brasil. É sintomática, no seu discurso, esta classificação, como se a verdadeira, a legítima música popular, fosse mais essa, de tradição oral, de motivação comunal, social (“interessada”), e menos a produzida nos centros urbanos, qualificada como repetitiva, eivada de estrangeirismos e de pobreza musical, poética e de idéias em sua grande maioria.

⁵ LOPES, NEI. *O samba, na realidade ... (a utopia da ascensão social do sambista)*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1981. (Coleção Alternativa; v. 5)

_____. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro : Ed. Pallas, 2005.

acirram-se os ânimos e as posturas dos *nacionalistas*, na medida em que “a questão nacional vinha se tornando, no campo artístico, numa espécie de contradiscurso em face do descaso do governo republicano quanto à chamada cultura nacional.” (NAPOLITANO, 2007, p. 142)

Observamos, então, que a partir de finais dos anos 1920, início dos anos 30, torna-se lugar comum no campo acadêmico – e vai se construindo certo consenso de uma forma geral – o fato de se remeter à história da chamada *música popular brasileira* quando se deseja fazer alusão à história da música brasileira. Para além de quaisquer juízos de valor que comparem a qualidade e/ou relevância da produção dos compositores e músicos eruditos e populares brasileiros que a historiografia pertinente tenha feito registro – estudo que não temos a pretensão de ultimar, até porque não configura objetivo do presente trabalho –, podemos dizer que o fato da música popular ter-se constituído em objeto preferencial da construção de uma tradição musical no Brasil encontra suas razões em um conjunto de fatores construídos socialmente, inclusive como resultado de uma confluência de interesses políticos, sociais e comerciais.

Essa confluência de interesses é tratada nos trabalhos de diversos autores que abordam o papel da cultura na construção do paradigma “Nacional-Popular”, de modo a relacionar, por exemplo, as estratégias e práticas da indústria cultural e de aspectos da política educacional e cultural do Estado Novo com a construção dessa tradição musical brasileira. As ações dessa então incipiente indústria cultural já se faziam notar nas transformações das relações produtivas no universo da música popular urbana das primeiras décadas do século XX⁶ (Cf. CUNHA, 2004, LOPES, 1981, SANDRONI, 2001, TEIXEIRA, 2007a), enquanto as do Estado Novo começam a ter influência,

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Divisão de música popular, 1983.

TEIXEIRA, Marcello. *A inserção dos percussionistas no contexto social do início do século XX*. Monografia de final do curso Nação, Identidades: Música Brasileira, 1870 – 1950. Curso de Mestrado, UNIRIO, 2007.

⁶ CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917 – 1945)*. S. Paulo: Annablume, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente : transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001.

obviamente, conforme a vigência dos ditames pedagógico-culturais da ditadura de Vargas, onde

a música é percebida como lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas do país, *lugar a ser ocupado* pelas concentrações corais, pela prática disciplinadora cívico-artística do orfeão escolar, pelo ‘samba da legitimidade’ (que, desmentindo toda sua tradição, exalta as virtudes do trabalho e não as da malandragem).⁷ (SQUEFF & WISNIK, 1982, p. 135)

Por seu turno, a indústria cultural que desde 1902 gravava os primeiros discos no Brasil, tendo na música popular produzida no Rio de Janeiro sua grande fonte de sucesso comercial e financeiro, também usava de estratégias ao se apropriar, de diversas formas – cujos aspectos éticos rendem, nos dias atuais, muita tinta impressa e objeto de estudo e discussão em diversos fóruns e publicações que movimentam o tema –, da farta produção musical das classes populares da cidade.

Essa farta produção de música popular, antes motivada principalmente por reuniões informais no seio das populações mais desfavorecidas dos centros urbanos em seus festejos comunais, rituais religiosos, manifestações processionais, organizações carnavalescas, entre outras⁸, agora passaria a ser trazida para os meios de produção dessa indústria cultural. Os dirigentes dessas empresas viram nesses espaços sociais da então capital federal uma rica fonte de práticas musicais capazes de embalar a venda de discos e partituras, de freqüentar a vida cotidiana das residências, de revitalizar as atividades dos estabelecimentos comerciais que tinham condições de, gradativamente, adquirir os gramophones necessários ao mais novo utensílio indispensável da *modernidade*, na época: o disco.

O fato é que, afora a própria relevância cultural do repertório popular urbano produzido desde finais do século XIX, representado pela criação e desenvolvimento de um universo de gêneros e suas respectivas *linguagens* e vocabulário musicais (ver TEIXEIRA, 2007 a), forças sociais diversas impulsionaram a música popular –

⁷ SQUEFF, Enio; Wisnik, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música*. S. Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

⁸ Reuniões que, de acordo com a bibliografia revisada, já denotam o sincretismo cultural oriundo da formação dessa massa urbana heterogênea – quanto à sua origem social, racial, cultural, ou quanto à experiência de trabalho (Moura, 1983) – de indivíduos proletarizados, que ocupam um espaço social inadequado e desassistido, à margem das benesses contempladas pelo conjunto de reformas, embelezamento e saneamento da capital no início do século XX.

inclusive, e principalmente, a produzida nos centros urbanos – a superar obstáculos quanto à sua aceitação em diversos setores da sociedade brasileira, a ponto de constituir o repertório preferencialmente visitado quando se alude a um universo musical que represente a tradição da chamada música brasileira.

A despeito de preconceitos sociais e raciais arraigados a práticas e a *conceitos científicos* então vigentes na sociedade brasileira ⁹, criou-se e/ou desenvolveu-se um universo de gêneros, de *linguagens*, além de um desenvolvimento no domínio idiomático da expressividade e da técnica de instrumentos ligados à composição e às práticas dessa música popular urbana, que, há muito, encontra acolhida e receptividade indiscutível em todo o mundo.

Num momento histórico em que o universo da música popular “se abre num leque que vai dos folclores aos meios de massa, cruzando na transversal esse campo contraditório e deixando a música de concerto meio nua na sua condição precária de exercício imitativo de procedimentos europeus reduzido a elites”, (SQUEFF & WISNIK, 1982, p. 152) no espaço separado das salas – guardadas as devidas exceções que confirmam a regra –, torna-se cada vez mais difícil ignorar ou desqualificar, de forma sumária ou genérica, a qualidade de toda a música popular produzida nos centros urbanos brasileiros. Não se trata, portanto, de se creditar essa pujança da presença da música popular urbana nos meios de comunicação, nos diversos espaços de vivências, no cotidiano das pessoas enfim, principalmente, à “emergência dos meios de massa”, à imposição crescente da ‘canção das ruas’, “com função lucrativa e ‘utilitária’” (idem, p. 134, 135). Até porque grande parte desse repertório urbano apresenta, nas suas origens sociais e em seus processos de estruturação musical, referências formativas de práticas musicais cujas características socioculturais permitiriam classificá-las como folclore, ou música rural. (Cf. LOPES, 2005, e MOURA, 1983)

Sabemos que, apesar de certa intransigência de Mário de Andrade e de seus contemporâneos de movimento modernista com o todo da produção musical popular urbana não se configurar num pensamento absoluto¹⁰, o discurso nacionalista desses incidia de forma a “re/negar a cultura popular *emergente*, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário (*sic*) que projetava as contradições sociais no espaço

⁹ Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª edição, Ed. Brasiliense, 1994.

¹⁰ Ver SQUEFF & WISKIK, 1982, p. 131, nota de pé de página (1).

urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação.” (SQUEFF & WISNIK, 1982, p. 133)

Ressaltamos que não constitui objetivo do presente trabalho, tampouco, criticar ou desqualificar a música brasileira categorizada como folclórica, cuja beleza melódica e riqueza rítmica compõem o vasto e diversificado cenário musical popular – nos repentes, nos reisados, nos cantos de trabalho rural, na música religiosa, nos cocos, entre tantos – e se mantém viva e em processo dinâmico de criação e de expressividade por vários cantos do Brasil ainda hoje, a despeito da propalada antidemocrática ocupação de espaços nos meios de comunicação.

No entanto, com o passar do tempo, obras como as de Garoto, Dilermando Reis, Ismael Silva, Noel Rosa, Anacleto de Medeiros, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, entre um sem-número de compositores oriundos dos gêneros compreendidos pela música popular, pelo universo do choro, do mundo do samba, do baião e de tantos outros ritmos, junto com o talento e o domínio técnico e idiomático de músicos e arranjadores que fazem parte da história da música brasileira, forjaram condições para a criação de um enorme mercado de atuação para vários perfis profissionais do campo artístico. Esse mercado, cujas práticas musicais desenvolver-se-iam ao longo do século XX pelos mais diversos espaços das cidades, oferecia trabalhos a uma parcela significativa de músicos populares que passavam por um processo de profissionalização informal, nas salas dos cinemas, teatros de revista, programas de rádio, lojas de instrumentos, nos estúdios de gravação, entre outros espaços sociais de veiculação e apreciação desse universo musical. ¹¹

A despeito da abertura e do desenvolvimento exponencial desse mercado ao longo do século XX, e da conseqüente criação de oportunidades de trabalho para compositores, arranjadores, músicos e professores de música nos mais diversos níveis de ensino, cujas vivências e práticas estivessem ligadas às da música popular brasileira, não nos parece ter havido a esperada inclusão dessas mesmas práticas e saberes nos currículos regulares da rede oficial de ensino de música no Brasil. Tais práticas foram, mais recentemente, contempladas de uma forma bastante parcial e pontual, em poucas

¹¹ Cf. FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade; as transformações do samba e a indústria cultural, 1920 – 1945*. S. Paulo: USP, Tese de Doutorado, 2002.

instituições de ensino superior em música no país – a UNIRIO e a UNICAMP são instituições que apresentam cursos cujos currículos apontam nesse sentido.

De maneira geral, os processos de seleção curricular das IES em Música parecem ignorar a relevância de aspectos históricos, socioculturais e mesmo econômicos representados pela inclusão do universo de competências compreendidas pelos saberes e práticas da música popular¹² – urbana e rural –, de maneira regular e sistematizada, principalmente quando analisamos a inserção e o papel dessas instituições na sociedade brasileira.

As diretrizes curriculares nacionais que tratam da organização dos cursos de graduação em Música, através do estabelecimento de parâmetros gerais que orientam a elaboração de seus projetos pedagógicos afirmam, reiteradamente – fato que observamos por meio de diversos Pareceres e Resoluções aprovadas pelo Conselho Nacional de Educação (CNE) desde 2002 – sobre as competências do projeto pedagógico do curso¹³, no seu Artigo 2º, § 1º, que o mesmo abrangerá, entre outros elementos estruturais, os “objetivos gerais dos cursos, *contextualizados em relação às suas inserções institucional, política, geográfica e social*”, além das “*condições objetivas de oferta e a vocação do curso*” [grifos nossos]. No Artigo 3º, o texto diz que o curso de graduação em música deve ensejar (...) habilidades e aptidões indispensáveis à atuação profissional na sociedade, nas dimensões artísticas, culturais, sociais, científicas e tecnológica, inerentes à área de Música. No seu Artigo 4º, entre outros itens indispensáveis ao desenvolvimento das habilidades e competências a serem forjadas na sua formação profissional, a Resolução estabelece que o curso de graduação em Música deva possibilitar ao aluno “*intervir na sociedade de acordo com suas manifestações culturais* [grifos nossos], demonstrando sensibilidade e criação artísticas e excelência prática”, “atuar, de forma significativa, nas manifestações musicais, instituídas ou emergentes”, além de “atuar nos diferenciados espaços culturais e, especialmente, em articulação com instituição de ensino específico de música”.

¹² Cf. TEIXEIRA, Marcello. *Os processos de formação dos percussionistas na música popular e a seleção de conteúdos curriculares no ensino superior*. Monografia de final do curso sobre Teorias do Currículo. Curso de Mestrado, UNIRIO, 2007 b.

¹³ CNE. Resolução CNE/CES 2/2004. Diário Oficial da União, Brasília, 12 de Março de 2004, Seção 1, p. 10.

Ainda sobre as orientações pedagógicas contidas nas Diretrizes Curriculares Nacionais, que servem de referência, como parâmetros norteadores da elaboração dos currículos nas instituições de ensino superior no Brasil, remetemo-nos ao trecho em que mencionam a necessidade da

‘criação de diferentes formações e habilitações para cada área do conhecimento, possibilitando ainda definirem [os currículos plenos] **múltiplos perfis profissionais** [grifos nossos], garantindo uma maior diversidade de carreiras, promovendo a integração do ensino de graduação com a pós-graduação, **privilegiando, no perfil de seus formandos, as competências intelectuais que reflitam a heterogeneidade das demandas sociais** [grifos nossos]’¹⁴ (Parecer CNE/CES, 2004).

Parece-nos que os parâmetros nacionais apontam para a necessidade das IES levarem em conta, nos seus processos de seleção curricular, as demandas socioculturais da região em que se insere, de modo que seus projetos pedagógicos fomentem condições para uma formação profissional condizente com as competências requeridas, nos mais diversos perfis, dentro das especificidades e realidade sociais daquele espaço geográfico.

Em trabalho anterior, onde tratamos de questões pertinentes à sociologia do currículo no campo do ensino superior em música, no que tange às motivações históricas de ênfases e omissões nos mesmos, observamos que

os referidos processos de seleção de conteúdos contemplados nos currículos dos diversos níveis de ensino, e mais especificamente nos de ensino superior, (...) representam seleções de culturas, valores, crenças e interesses de grupos sociais hegemônicos dentro de um determinado contexto e num certo espaço de tempo. Esses processos de seleção estabelecem nos processos de ensino/aprendizagem um conjunto de práticas que produzem significados representativos daqueles grupos hegemônicos social, cultural e/ou economicamente, que impõem seus valores através da implementação de projetos pedagógicos forjados nos currículos.¹⁵ (TEIXEIRA, 2007 b)

¹⁴ Parecer Homologado, Despacho do Ministro, Diário Oficial da União de 12 de Fevereiro de 2004, seção 1, p. 14.

¹⁵ TEIXEIRA, Marcello. *Os processos de formação dos percussionistas na música popular e a seleção de conteúdos curriculares no ensino superior*. Monografia de final do curso sobre Teorias do Currículo. Curso de Mestrado, UNIRIO, 2007b.

No referido trabalho, ao tomarmos as observações de Freire¹⁶ (1992, p. 114) sobre as características gerais do ensino superior de música no Brasil – e, conseqüentemente, no Rio de Janeiro¹⁷ -, constatamos por meio de nossa vivência e estudo exploratório que, ainda hoje, os conteúdos selecionados nos processos de ensino/aprendizagem têm, historicamente, em sua grande parte, se baseado no repertório, *linguagem* e demais características sonoras e morfológicas próprias da música ‘séria’ (erudita). Segundo a autora, evidencia-se entre seus professores “forte preconceito contra os demais tipos de música, por eles considerados, frequentemente, de natureza inferior.” (idem) Observa ainda que, de maneira geral, “o universo musical do ensino de graduação é o da música ‘séria’, havendo, apenas, pequenas e isoladas referências às músicas ‘popular’ e ‘folclórica’, que praticamente não fazem parte da vivência musical do aluno no decorrer de sua formação” (idem).

Se, no entanto, grande parte dos trabalhos sazonais ou não regulares – como apresentações públicas, gravações, etc. – e empregos em instituições particulares e oficiais – como escolas de ensino regular, escolas, cursos e oficinas de aprendizado de instrumentos, de arranjo, de composição, entre outros – requerem o domínio de *linguagens* pertencentes ao universo da música popular, onde, e de quê forma se dão os processos de formação desses profissionais? Como esses profissionais dão conta do aprendizado que abarca o ensino da histórica e das técnicas, relativas a cada perfil profissional, concernentes às práticas e saberes próprios à música popular brasileira? Qual o papel das IES em Música nesse debate em que está em jogo a construção (tardia?!) de currículos responsáveis pelo ensino e pela manutenção *críticos* de um universo de conhecimentos que representam uma tradição musical popular já consagrada nas mais diversas práticas amadoras e profissionais do campo?

As indagações anteriores vêm de encontro à realidade curricular que observamos nas IES em Música do Brasil e, conseqüentemente, do Rio de Janeiro, cujos processos de seleção, a nosso ver, se transformam de maneira muito lenta e pontual em relação à

¹⁶ FREIRE, Vanda Lima B. *MÚSICA E SOCIEDADE: Uma Perspectiva Histórica e Uma Reflexão Aplicada Ao Ensino Superior De Música*. ABEM – Série Teses 1. 1992.

¹⁷ A autora tem o seu estudo estruturado, principalmente, nos programas e práticas de ensino da Escola de Música da UFRJ, pelas razões que se seguem, conforme suas próprias palavras: 1) é a mais antiga do Brasil, e, até certo ponto, forneceu modelos que se difundiram por todo o país; 2) é o universo mais próximo desta pesquisadora, por ele vivenciado como aluno, e, atualmente, como integrante do seu corpo docente; 3) é possível supor que muitas das observações e conclusões baseadas na observação da EM/UFRJ possam, na maioria das vezes, ser aplicáveis ao resto do país. (ver Freire, 1992, p. 113)

inclusão das práticas e saberes das técnicas, *linguagens*, grafia e demais aspectos próprios da música popular nos diversos perfis profissionais forjados nas referidas instituições, pelo menos em grande parte dos casos. Ainda hoje, observamos que essa inclusão, em alguns casos, ocorra de modo intermitente, por meio de cursos pontuais de verão, ou de cursos de instrumento complementar no âmbito das graduações. Muito embora ressaltemos o esforço de parte do corpo docente das referidas instituições em incluir nos seus currículos os saberes e práticas próprios da música popular brasileira nos cursos de graduação e de pós-graduação, verificamos que diversos perfis de profissionais formados por aquelas instituições – seja da licenciatura, dos bacharelados, dos cursos de arranjo e de composição – passam ao largo de demandas muito presentes na sociedade brasileira desde, pelo menos, meados do século XX.

A partir da consolidação dos gêneros populares urbanos – musical e economicamente falando, no que diz respeito à conquista de um grande mercado de consumo específico desse universo musical –, e do conseqüente processo de profissionalização de músicos e demais agentes desse período de transformações que caracterizaram os anos de 1920/30, é notório o desenvolvimento de uma vasta gama de oportunidades de trabalhos na área de música popular, estrangeira e nacional. Obviamente, o desenvolvimento dessas atividades implicou, e hoje em dia implica muito mais, em investimentos nos processos de formação dos profissionais que as exerçam, ou queiram exercer. Trabalhos cujos ramos de atuação ocorrem em diversas atividades, seja no campo de atuação como instrumentistas em estúdio e em apresentações *ao vivo*, seja como professor de música nos diversos níveis de ensino, seja como compositor, seja como arranjador, ligados ou não às empresas que estruturam o raio de ação da indústria cultural.

Por meio de entrevistas que fazem parte da dissertação de mestrado¹⁸ que ora ultimamos, observamos no bojo dos relatos colhidos que os processos de formação dos percussionistas que atuam no campo popular no Rio de Janeiro se dão, historicamente, via de regra, por meio do ensino informal, ou através de um ensino *Tutorial*. De acordo com a nossa vivência no meio musical, podemos afirmar que essas sejam as características da grande maioria dos processos formativos dos instrumentistas, como

¹⁸ Nossa atual pesquisa estuda a sócio-gênese da ausência do universo de práticas e saberes da percussão popular, de modo regular e sistematizado, no âmbito do ensino superior em Música.

um todo, no campo da música popular, ainda hoje. O recente trabalho de Borda¹⁹ (2005), que propõe um curso de ensino superior para guitarra elétrica – onde realiza um trabalho histórico sobre a relevância das práticas dos instrumentos de cordas dedilhadas na música brasileira – corrobora a asserção anterior.

Instrumentos representativos da chamada tradição musical brasileira, como o violão, a bateria, o contrabaixo, a flauta, o saxofone, o cavaquinho, não encontram muito espaço nos cursos de graduação, pelo menos o espaço condizente com o lugar que ocupam nessa tradição e com as competências requeridas pela realidade heterogênea que os instrumentistas e demais profissionais que lidam cotidianamente com as linguagens da música popular encontram no mundo do trabalho.

Sabemos que, ao longo da história da música brasileira, o paradigma “Nacional-Popular” foi sendo gradualmente suplantado pelo conceito do “Internacional-Popular”²⁰ no pensamento hegemônico fomentado nas práticas e nos chamados *movimentos musicais* ocorridos a partir da segunda metade do século XX, como podemos observar em composições e arranjos dos *tropicalistas*. No entanto, o que justifica o fato das práticas e saberes da música popular brasileira ocuparem um espaço tão desigual nos referidos currículos, tão desproporcional ao universo musical construído ao longo do século passado?

Concluimos que o fato dos processos de formação musical e profissional dos músicos que atuam no campo popular, no Brasil e no Rio de Janeiro, em sua grande maioria, dependerem de relações tipicamente informais ou não-formais, em situações das mais diversas, intermediadas por um sem-número de variáveis sociais, calcadas nas experiências pessoais de cada instrumentista (no caso, tanto professores como alunos), apresenta resultados práticos proporcionalmente divergentes.

Na perspectiva tanto do ensino informal quanto do não-formal, as questões relativas à adequação do material didático utilizado, do preparo técnico e psicológico do professor, da escolha da metodologia a ser utilizada em cada caso e demais fundamentos pedagógicos inerentes aos referidos processos de ensino/aprendizagem recaem quase

¹⁹ BORDA, Rogério. *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*. 2005. Dissertação de Mestrado.

²⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. S. Paulo: FAPESP, 1999.

que exclusivamente nas mãos do mercado. Tudo isso com pouca, ou nenhuma espécie de regulamentação ou controle, a não ser os inerentes a oferta e procura de serviços e das relações inter-pessoais que ocorrem no meio musical.

Na prática, esses processos de formação musical e profissional, muitas vezes, são assumidos por pessoas ou instituições particulares que se oferecem no mercado como responsáveis pela implementação daqueles – e aí não vai nenhum juízo de valor sobre o trabalho desses profissionais, como um todo, visto que também há excelentes professores de música que trabalham desta forma autônoma, por vários motivos²¹ (TEIXERA, 2006), inclusive de acesso ao meio acadêmico –, verdadeiros *tutores* da formação desses profissionais que atuam na música popular, assim delegados pela omissão de grande parte do Estado brasileiro, e em última análise, da comunidade musical e das pessoas que deliberam acerca dos processos de seleção curricular nas IES em Música.

Finalmente, destacamos que o atual quadro, que configuramos como uma lacuna no ensino de Música no Rio de Janeiro e em grande parte do Brasil, em relação à ausência de parcela significativa das práticas e saberes da música popular brasileira nos currículos das IES – lacuna que também verificamos em várias instituições da rede oficial de ensino da educação básica –, depõe não só contra alguns dos preceitos pedagógicos defendidos por Mário de Andrade e seus contemporâneos modernistas, mas também contra a manutenção e o ensino críticos tanto do nosso acervo cultural, quanto emperra a circularidade de informações e referências no meio acadêmico e dificulta o desenvolvimento das técnicas, das *linguagens* e de uma escrita adequada para os diversos instrumentos da música popular.

²¹ TEIXEIRA, Marcello. Oscar Bolão – *Ensino de Percussão e Bateria e seus pontos de contato com a vida acadêmica*. Monografia de conclusão de curso de Licenciatura plena em Educação Artística com Habilitação em Música. UNIRIO, 2006.

