

Considerações sobre a música popular no ensino superior

Liliana Harb Bollos

lilianabollos@uol.com.br

Faculdade de Música Carlos Gomes, São Paulo/SP

Resumo. Este artigo discute o ensino da música popular em nível superior no Brasil, sua recente instituição e a necessidade de implementação de uma bibliografia básica para a formação do instrumentista popular, tendo em vista diversos fatores que influenciam sobremaneira a formação do estudante de performance, como, por exemplo, o material pedagógico e a grade curricular dos cursos de nível superior, que são submetidos ao Ministério da Educação e Cultura. Enquanto que na música clássica há um programa de ensino com uma bibliografia básica, ainda que seja com presença marcante de compositores europeus, em detrimento dos brasileiros, no âmbito do ensino da música popular, com raríssimas exceções, não há, até agora, um programa de curso que lhe sirva de base, um sistema que englobe uma escolha de repertório, ou pelo menos que tenha alguns métodos que possam ser considerados obrigatórios, uma vez que a confecção de material pedagógico, em franca produção, ainda sendo elaborada, dado o período relativamente curto que a música popular faz parte dos programas de ensino em geral. Espera-se que o cruzamento entre o erudito e o popular no ensino musical colabore para o melhoramento da cultura brasileira, reconhecendo o real contexto da música popular dentro da cultura brasileira.

Palavras-chave: música popular brasileira, educação musical, performance musical.

Este artigo discute o ensino da música popular em nível superior no Brasil, sua recente instituição e a necessidade de implementar uma bibliografia básica para a formação do instrumentista popular, tendo em vista diversos fatores que influenciam a formação do estudante de performance, como material pedagógico e grade curricular (submetidos ao MEC), escolha do repertório, apreciação musical, experiência e formação de professores, entre outros aspectos. Se nos remetermos ao ensino da música erudita, clássica, de concerto, se é que há um termo de consenso, há um repertório comumente usado nos cursos livres e em conservatórios, de maneira que é sabido a qual tipo de texto musical recorrer quando o aluno está em determinado estágio. É comum encontrarmos na contracapa de uma partitura para piano um programa de estudo para os diferentes estágios de desenvolvimento, que traz benefícios tanto aos alunos quanto aos professores, facilitando a escolha de peças nas diversas etapas a serem vencidas ou mesmo orientando nas que ainda virão. Apesar de se levar em conta as necessidades de cada aluno, o professor de ensino superior terá, por sua vez, liberdade na escolha do repertório, pois o caminho da evolução do instrumentista já está marcado através de um consenso na utilização do material pedagógico através do programa de ensino previamente formatado.

Já no âmbito do ensino da música popular, com raríssimas exceções, não há, até agora, um programa de curso que lhe sirva de base, um sistema que englobe uma escolha de repertório, ou pelo menos que tenha alguns métodos que possam ser considerados obrigatórios, uma vez que a confecção de material pedagógico, em franca produção, ainda sendo elaborada, dado o período relativamente curto que a música popular faz parte dos programas de ensino em geral. Não se pode negar que as raízes da música popular e seu desenvolvimento são relativamente novos, uma vez que os primórdios da música popular datam do final do século XIX e a implantação do primeiro curso acadêmico de música popular no Brasil se deu em 1989, na UNICAMP, portanto há pouco menos de vinte anos, assunto já citado por esta autora (Bollo, 2005, p. 125-149). O fato é que a música popular se desenvolveu durante o século XX e a música clássica já está sendo difundida mundo afora há vários séculos.

No final do século XIX a música popular foi relatada por alguns escritores em suas obras. Em 1855, Manuel Antônio de Almeida descreve a modinha como "cantada naquele tom poético que faz uma das nossas raras originalidades" (Almeida, 1979, p. 62). Machado de Assis (1959), em alguns contos, a exemplo de "Um homem célebre" e "O machete", anteviu o aparecimento da música popular na sociedade da época, em meio a contraposições entre o erudito e o popular, através de seus personagens. Pestana, em "Um homem célebre", é um pianista e professor que sonhava em compor uma peça "séria" como aquela que ele praticava, mas só conseguia fazer polcas, que caíam no gosto do povo. Para José Miguel Wisnik, Machado de Assis fez uma curiosa e penetrante análise da vida musical brasileira em fins do século XIX, "armando uma equação nada simples, em cujas incógnitas se desenham precocemente linhas do destino da música popular urbana no Brasil" (Wisnik, 2004, p. 21), e ainda afirma que foi o escritor realista o primeiro a perceber a dimensão abarcante que assumiria a nossa música popular como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo.

Um outro ponto-de-vista sobre música popular tem Estércio Marques, que afirma que a Universidade deve ser pensada como geradora de bens culturais. É o lugar de refletir, pensar, dinamizar a cultura, e, através desse refletir, criar novos fatos e artefatos que se integrem à sociedade. Universidade – Universo – Unidade como diversidade: lugar onde se promove, através da reflexão, da pesquisa, a unidade do conhecimento. O ensino superior deve ser consequência dessa reflexão e pesquisa. Educação Superior é Universidade e não apenas ensino de 3º grau. Difícil entender o

título “Curso Superior de Música Popular”, diz ele. O argumento a favor de tais cursos é a procura do mercado de trabalho. Esse pensamento se distancia da Universidade, a qual deve formar o profissional enquanto Cidadão-Conhecedor. Se a sociedade para a qual se forma esse Cidadão-Conhecedor não necessita de artistas, filósofos, cientistas, então essa sociedade não necessita de Universidade (Marques, 1995, p.19-20). Como já foi dito, a música popular no ensino superior ainda está em formação, há de se ter um pouco de paciência tanto por parte dos gestores, no caso o Ministério da Educação, para que encontrem parâmetros curriculares adequados ao progresso musical deste país, quanto do nível de pesquisa neste setor, para que afirmações como a de Marques, sirvam de alerta, uma vez que parte da classe acadêmica musical tem esse pensamento reducionista.

O que dizer dos símbolos que regem algumas partituras utilizadas na música popular? Em um texto musical, ou partitura, estão contidas, de modo geral, a maioria das informações necessárias para uma execução, como as alturas dos sons, as durações, os silêncios, os ritmos, as variações de intensidade, os instrumentos envolvidos e as variações de andamento. Há uma particularidade na música popular que difere do texto musical tradicional, que é o uso de cifras para identificar elementos da harmonia musical. Criada para abreviar a harmonia requerida, a cifra tem a função de orientar o instrumentista a executar a música sem precisar ler muitas notas e claves, facilitando o acompanhamento e abreviando o tamanho da partitura. Porém, é absolutamente imprescindível que se tenha noção de como “montar” esses acordes, ou melhor, ser capaz de transformar letras e números em música é uma tarefa que exige esforço e ferramentas corretas para que o resultado seja satisfatório.

Se por um lado músicos populares são questionados quanto à sua capacidade técnica, pois o uso de cifra diminui o trabalho de leitura na partitura, por outro há um árduo trabalho a ser feito com relação ao estudo organizado nesse quesito, pois há uma difícil tarefa aos instrumentistas de música popular, sobretudo aos pianistas e guitarristas, de praticar sistematicamente as diferentes progressões e encadeamentos em todas as tonalidades. Para tanto, necessitamos de bons livros didáticos, assim como de professores capacitados para essa tarefa. A escola americana Berklee College of Music recruta desde há décadas estudantes por todo mundo e é considerada uma das pioneiras na sistematização de métodos em música popular. Algumas escolas brasileiras como o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), o Conservatório Souza Lima em São

Paulo e Centro Musical Antonio Adolfo no Rio de Janeiro adotaram seu método de ensino.

Se, por um lado, a cifra não substitui a escrita, por outro ela resume a harmonia inserida no acorde referido, o que facilita seu uso por músicos que não têm estudo musical sistemático, mas desenvolvem capacidade auditiva mais elevada do que músicos com boa formação, submetidos à leitura, e não a transcrição de músicas, por exemplo. São vários os caminhos que conduzem a uma boa performance musical de modo geral e, no caso da música popular, a capacidade de interpretar cifras é somente uma delas.

Outro fator que merece discussão é a grade curricular dos cursos de bacharelado em instrumento ou canto, pois, mesmo em um curso de performance há um grande número de disciplinas teóricas e as disciplinas práticas tendem a desaparecer, fazendo com que o nível técnico também caia. É comum nos remetermos a outras instituições de ensino do exterior para comparar com o nosso modelo, mas as diferenças são muitas, assim como as condições sócio-econômicas. Koellreutter (1990) afirma que a situação do ensino musical no Brasil carece de análise e talvez de reflexão com respeito às condições sociais do país e que é possível “preconizar o ensino musical de tal modo que os sistemas de comunicação, de economia, de tecnologia, de linguagem e expressão artística se misturem uns com os outros mergulhando num único todo”. Para ele, a educação dos cidadãos brasileiros deve ser ativada em vários setores da vida moderna, como em atividades na área de trabalho, no comércio e na indústria, nos setores de planejamento, de terapia e reabilitações funcionais, entre outras atividades.

Há muitas pesquisas voltadas à performance musical em geral, como a questão da avaliação, discutida em *Avaliação em Música: reflexões e práticas* ou o Laboratório de Performance (Chiamulera, 2006, p.76-81), cuja abordagem prioriza a espontaneidade e força individual de cada intérprete, não esquecendo os modelos tradicionais como aulas individuais, coletivas ou mesmo *master class*, e, por fim, o livro *Performance & interpretação musical* (Lima, 2006), só para citar três dos muitos trabalhos nessa área, o que evidencia que há uma preocupação crescente no desenvolvimento e aperfeiçoamento da performance. Régis Gomide Costa ressalta que a importância do repertório de música brasileira na formação do intérprete brasileira desempenha papel vital sobre nossa história e universo musical, uma vez que hoje o pianista deve estar voltado não somente para o aspecto virtuosístico de sua formação, “calcada num repertório de tradição européia, mas também na execução e no registro do material

sonoro brasileiro” (Costa, 2005, p. 147). Há, portanto, repertório extenso de compositores brasileiros que poderia ser aproveitado, o que nota também Zélia Chueke, (2006, 42), quando afirma que a falta de acuidade de toda uma geração de professores tornou o ensino da prática instrumental limitado, uma vez só se ensina o que se tocou e como tocou.

Porém, não há como negar que a carga de disciplinas práticas é muito pequena, visto que são oferecidas, nos cursos de graduação, na maioria das vezes, não mais do que uma aula semanal de instrumento e duas horas-aula de música de câmara, ou prática de conjunto na área popular. Há de se buscar outros caminhos de estudo, procurar, nos grandes centros, orquestras para jovens estudantes e se adequar com a realidade que se tem. Na maioria das universidades no exterior, os alunos exercitam, além das disciplinas citadas acima, uma outra que é a prática em orquestra sinfônica ou big band no jazz, com ensaios regulares semanais.

Os cursos de música em nível superior estão submetidos constantemente às exigências do MEC, o que faz com que a grade curricular dessas instituições também se altere diante de uma nova exigência a ser seguida, dificultando ainda mais o trabalho pedagógico das instituições. Sonia Albano de Lima afirma que a lei não pontua, de forma clara, qual o perfil desejado para os cursos de graduação em música e quais as competências de habilidades que deverão ser trabalhadas. Há uma imprecisão conceitual que difunde princípios gerais criados para todas as áreas de conhecimento. Especificamente para a música, “as habilidades não capacitam, não mobilizam ou articulam valores, conhecimentos e habilidades musicais. Na verdade, o texto é genérico e se atém mais às diretrizes comuns do que às específicas” (Lima, 2002, p. 15).

Por outro lado, o MEC faz poucas exigências com os cursos livres de música e conservatórios com habilitação em música popular. Não deveria também haver diretrizes mais severas para que essas instituições tivessem um projeto pedagógico mais condizente com determinadas expectativas previamente determinadas? Talvez a situação da música no ensino superior fosse um pouco mais confortável do que atualmente é. O que dizer dos vestibulares de música em universidades públicas, que obrigam o aluno a primeiramente se submeter aos exames de conhecimentos gerais para depois aos musicais. Essa medida faz com que ocorra um número ocioso de vagas por falta de qualificação de alunos e, como é previsível, alguns instrumentistas de bom nível artístico são barrados na primeira prova por não conseguirem nota de corte mínima. Em universidades estrangeiras, em sua grande maioria, não há exame de conhecimentos

gerais para ingresso em cursos de Artes, mas um exame teórico que qualifica para o exame prático. Por que aspirantes a vagas de instrumento musical precisam passar por um vestibular, sendo que suas habilidades específicas em música é que deveriam ser avaliadas?

Esta reflexão foi uma tentativa de discutir a música popular no ensino superior sem a pretensão de esgotá-la, mas de pontuar aspectos, caminhos e pesquisas sobre o tema. Espera-se que o cruzamento entre o erudito e o popular no ensino musical colabore para o melhoramento da cultura brasileira, reconhecendo o real contexto da música popular dentro da cultura brasileira.

Bibliografia

Almeida, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, 1979.

Bollos, Liliana H. A música popular brasileira em questão: renovação, originalidade e qualidade. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org.) *Faculdade de Música Carlos Gomes: retrospectiva acadêmica*. São Paulo: Musa, 2005.

Chiamulera, Salete. Laboratório de Performance: uma proposta alternativa para o desenvolvimento do fazer musical. *Anais do III Encontro de Pesquisa em Música*. Maringá: Massoni, 2006.

Chueke, Zélia. Pianista e professor: questões básicas de ensino de prática instrumental. *Anais do I Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes-UFPR, 2006.

Costa, Régis Gomide. A importância do repertório de música brasileira na formação do pianista. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org.) *Faculdade de Música Carlos Gomes: retrospectiva acadêmica*. São Paulo: Musa, 2005.

Hentschke, Liane; Souza, Jusamara. *Avaliação em Música: reflexões e práticas*. São Paulo: Moderna, 2005.

Koellreutter, H. J. Educação musical no terceiro mundo: função, problemas e possibilidades. *Caderno de estudo. Educação musical*. Vol. 1. Belo Horizonte: EMUFG, ago 1990.

Lima, Sonia Albano de. A educação musical no ensino superior. *Anais do I Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá*. Maringá: Massoni, 2002.

_____. *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa, 2006.

Machado de Assis, José M. *Obras completas: crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1959.

Marques, Estércio. Influências culturais na formação do professor. *Anais do IV Encontro Anual da ABEM*. Goiânia, 1995.

Wisnik. José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.