

## Música Popular e Educação Musical

Mércia Pinto

mercia@yawl.com.br

Começo minha fala com algumas palavras de Philip Tagg na 2ª conferência da IASPM em 1983 na Itália:

*Eu não espero que todos concordem comigo com a delimitação do termo que tenho afirmado em outras ocasiões. Entretanto deixem-me considerar Música Popular como sendo toda aquela musica tradicionalmente excluída dos conservatórios, escolas de músicas, departamentos de musicologia. E mais; excluída dos reinos da educação e do financiamento público do mundo capitalista. Este estado de coisas é a razão para a criação da IASPM. De um certo modo “popular” é um caminho curto de dizer “tradicionalmente excluída”.*

Como vemos, as barreiras que impediram o estudo das músicas populares nas escolas e academias são antigas e criadas por concepções de consenso universal. Pela sua simplicidade frente à música de concerto é considerada inferior e vista como produto degradado pela produção e circulação em larga escala. É também acusada de ser musicalmente redundante e homogeneizada para conseguir sucesso imediato. De menor importância por ser manipulada pelas mídias. Tentando explicar melhor as razões dessa exclusão de que fala Tagg, faço um ligeiro retrocesso até o séc. XVIII e XIX, quando a visão iluminista que promovida por uma elite cultural tentou reformar as artes criando imagens para uma sociedade melhor e mais humana e que emergia com o progresso das ciências e da tecnologia. Adotando idéias que se tornaram fundamentais para o pensamento ocidental, no campo das artes elas tendem a explicar padrões de bom gosto e critérios de excelência artística. Dentro dessa visão, as pessoas deveriam ser educadas para apreciar a contribuição dessa elite à sociedade (da qual os artistas fazem parte). Nesse sentido, só alguns objetos poderiam

reivindicar serem obras de arte e apenas algumas pessoas com habilidades específicas eram autorizadas a serem chamadas de artistas. Essa orientação teve como consequência o isolamento das artes do resto da sociedade, transformando-as em um projeto elitista que privilegiava a apreciação de coisas exclusivas. No campo da música estabeleceu-se aos poucos a idéia de que o fazer musical era do domínio de especialistas apropriadamente qualificados em instituições de ensino formal e que dominavam os códigos da sua escrita específica. Em seu artigo sobre a cantoria nordestina, a Dra. Elba Ramalho: 2003, discute muito bem essa ligação da música com a literatura, mostrando aspectos como o uso das letras do alfabeto grego ou as primeiras sílabas latinas dos versos do hino a São João para fixar o nome das notas na Idade Média, os acentos da gramática latina; agudo, grave, circunflexo para indicar a consolidação do movimento melódico são alguns sinais que ligam a teoria da música à literatura. Temos também o ritmo musical que toma empréstimo do sistema de pés métricos da poesia grega ou regras de acentuação prosódica da poesia latina para representar espacialmente as relações métricas do movimento melódico e a rima poética que é introduzida no canto gregoriano dando nascimento às primeiras formas (os tropos e as seqüências). Ramalho lembra também que no sec. XVII a doutrina dos afetos é fundamentada na retórica e a ópera que revive a antiga tradição de falar cantando. Mas no fim do sec. XIX a corrosão dos mecanismos de explicação do conhecimento e as delimitações clássicas dos campos científicos entram em crise, se desordenam e as ciências sociais se propõem a expor os pressupostos objetivos que nos permite falar de uma transformação radical na maneira como o saber é produzido, distribuído e principalmente legitimado. O simulacro da utopia que imaginava um desenvolvimento ascendente e coeso para a humanidade é rompido. Trazendo nosso raciocínio para o campo das escolas de música pode-se afirmar que ensino formal é cada vez mais confinado pela experiência musical dos alunos que é calcada na variedade estilística disponível através dos meios eletrônicos. Fomentada pela cultura de massas e fora dos muros das escolas e academias outras músicas se desenvolvem num universo não letrado, entre grupos imersos na oralidade. Trata-se de um setor cada vez mais disseminado de

criação, difusão e percepção da realidade e que se realiza de modo virtual e cosmopolita. Cruzando-se culturalmente com a indústria de massa, tem incorporado novos processos de significação. Observe-se como hoje um grande número de pessoas está desenvolvendo sua inteligência e moldando seu imaginário através de uma cultura de imagens e de sons e não pelo texto escrito. Não podemos negar que hoje, os principais meios de acesso aos bens culturais estão ligados à eletrônica. A grande quantidade de televisores nos lares, bares e consultórios, escolas, ônibus, é maior que o número de cidadãos alfabetizados. Isto sem contar com a crescente popularidade dos jogos eletrônicos, da TV à cabo e da internet. São esses meios que têm organizado nossos hábitos culturais e transformado nossa sensibilidade. Trata-se de uma forma de sentir, entender e agir no mundo, podendo-se mesmo falar de um novo tipo de oralidade estruturada pela televisão, cinema e computadores e que tem configurado parte da sociedade pós-moderna. São pessoas que tem no ouvir e no olhar exterior a fonte única de informação, formação de valores conhecimentos e comportamento a serem imitados. Para o homem urbano que lê pouco, ouve, vê e fala muito, são os sons das falas e imagens das mídias que se fundem na construção de sua subjetividade. Mergulhado no universo das mídias eletrônicas, analfabeto, semi-analfabeto ou mesmo alfabetizado, ele não tem em sua história a marca da escrita e da leitura. Elas são apenas ferramentas operativas e funcionais sem o objetivo da reflexão ou criação servindo apenas para instrução e conhecimento de diretrizes; ler avisos, indicações urbanas ou burocráticas. Estamos frente ao posicionamento definitivo de que o som gravado como veículo de comunicação tem também redefinido a tradição musical. A gravação em diferentes pistas permite armar e desarmar o tecido da música e com isso as implicações analíticas e performáticas desse fazer. Deste modo a midiaticização da música junto a constituir-se um substituto da escrita enquanto comunicação e preservação da obra o tem feito enquanto estratégia analítica e prática compositiva, permitindo às músicas populares, grande parte do seu desenvolvimento. Hoje são os estúdios de gravação o espaço criativo da música, portanto a visão ideológica de que o fazer musical confina a formação musical ao domínio exclusivo de um

determinado tipo de espaço e de expressão musical está ameaçada. Provocada pelo impacto das transformações tecnológicas, a tese das narrativas desse apregoador progresso iluminista começa a se desgastar e somos obrigados a admitir que a orientação da era moderna não teve sucesso em construir uma visão da realidade que tivesse significado para um grande número de pessoas. Sua estética fracassa também ao captar um mundo cada vez mais confuso e um indivíduo cada vez mais fragmentado, deixando um fosso entre a arte e a realidade. Apesar de todas essas mudanças na vida musical, a academia tem tardado mais que desejado em fazer-se presente neste novo estado de coisas.

A formação do educador musical na sua maioria ainda se mantém à margem dos fatos musicais assim como do meio social em suas manifestações musicais. Seu campo de ação ainda se basta e se move dentro dos estreitos limites da música culta européia ou ocidental, compreendida entre os sec. XVII a XIX. Enquanto isso, o mercado de trabalho para músicos especialmente no Brasil tem suscitado das universidades o aprendizado das convenções musicais e também tecnológicas da produção da Música Popular, jingles, trilhas sonoras etc. Tudo isso aponta para a inadequação dos currículos e formação docente para atender tais expectativas. Convido-os agora a valorizar alguns momentos que marcaram as preocupações de professores e pesquisadores com relação aos estudos de Música Popular nos últimos 40 anos.

A primeira tentativa de introduzir o estudo de uma expressão musical urbana na academia se deu nos EEUU em 1966 quando Charles Keil defendeu uma tese sobre os “Blues” dos guetos de Chicago. Alguns anos mais tarde, em 1973 a revista *Ethnomusicology* acolhe o artigo de Gérard Béhague “Bossa & Bossas: recentes mudanças na música popular brasileira urbana” (Lucas:1992). Era o sinal de que o campo da musicologia e especialmente da etnomusicologia começava a ser redefinido por novos interesses. O número de pesquisas devotadas ao assunto cresceu e inspirou em 1981 a criação na Inglaterra do periódico *Popular Music*

(editado pela Cambridge University Press), tornando-se até hoje referência na área.

No mesmo ano musicólogos e educadores preocupados com a distância que marcava os interesses musicais de estudantes e a preparação e ideologia dos professores, criava a *Associação Internacional para o Estudo da Música Popular* (International Association for the Study of Popular Music (IASPM)), com o objetivo de introduzir o estudo da Música Popular no currículo acadêmico dos cursos de música.

Daí para cá, congressos e encontros em diferentes países (Holanda, Itália, Canadá, Gana, França, Alemanha, Escócia) marcam a agenda da IASPM e chamam a atenção de especialistas para o enorme campo que se abre em torno das músicas populares. Em 1995 foi criada a IASPM Latinoamericana. Daí encontros em Santiago (1997), Bogotá (2000) México (2002), Rio de Janeiro (2004) e novamente no México (2006) etc.

O reconhecimento de que nesse continente, estudar Música Popular significa aceitar o desafio de que ela aparece imbricada pelas músicas locais tradicionais é debate constante nos encontros. O avanço da cibernética também nos obriga a entender que esse campo de estudos está sendo continuamente redefinido pelas diferentes práticas de representação que o habitam, o administram e o usam. Aprendemos que interesses comerciais políticos e acadêmicos se disputam num campo em permanente mobilidade, produzindo uma confluência de interfaces disciplinares maior que nenhuma outra área de estudo. Usando as palavras de Juan Pablo, atual presidente da entidade Latino-americana, pode-se dizer que a Música Popular como área de estudo aprendeu a conviver com a interdisciplinaridade gerando modelos analíticos com inspiração no marxismo e nos estudos culturais (Shepherd 1982) na sociologia musical, na semiótica (Tagg 1982) Tatit (1986) ou integradoras (Middleton 90) entre tantas outras teorias. Em

todos, as Músicas Populares têm sido pensadas como campo de negociação de múltiplos significados; étnicos, gênero, geração, classe social, identidades (DATA).

Dirigindo nossa atenção para a realidade brasileira, em 1980 o próprio Gerard Béhague em seu artigo “Música Popular Urbana: da Bossa Nova à tropicália” (Journal of Popular Culture) apontava a falha dos musicólogos brasileiros em ignorar a pesquisa nesse campo. Até então a bibliografia sobre o assunto limitava-se a estudos empíricos, narrativas biográficas e factuais, histórias síntesis de períodos, gêneros, movimentos etc. Anotamos aqui os brilhantes estudos monográficos sobre vidas de compositores, História da Música Popular, ou focados em um período, efetuados por Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral entre outros. Isso para não falar dos inúmeros livros sobre música popular local e que circulam como raridades nos sebos do Brasil ou nas cidades de origem. Nessa época as pesquisas associadas a dissertações e teses de pós-graduação ainda eram frutos de cursos de literatura, sociologia, antropologia, comunicação, história e lingüística. Mesmo carecendo de uma abordagem propriamente musical, o material produzido apontava para os musicólogos a complexidade estética, ideológica e cultural do assunto.

Hoje, em muitos departamentos de músicas existem programas de pós-graduação com significativa produção voltada para o estudo da Música Popular. A Martha Ulhoa que está aqui na nossa mesa, foi uma das primeiras a se doutorar com tese sobre o assunto. Se fixou na UNIRIO onde mantém intensa atividade de ensino e pesquisa no assunto. Elizabeth Lucas (1992) antropóloga e professora na UNIRIO, afirma que parte desse fenômeno se deve aos estudos das primeiras gerações de musicólogos como Mário de Andrade e Renato de Almeida que amparados pela ideologia do nacionalismo e sua vertente romântico/folclorista dirigiram seus olhares para a música folclórica por considerá-la portadora de valores culturais autênticos, portanto merecedora de atenção. Houve portanto uma espécie de migração dos interesses em estudar o tema, transferindo-o para as ciências sociais e para a literatura.

Talvez seja interessante ver nesse ponto como Philip Tagg interpreta a visão de alguns estudiosos que viam a música de tradição rural como mais autêntica. Em 1985 no mesmo congresso da IASPM na Itália ele afirmava:

*Na época da Segunda guerra mundial, as instituições públicas burguesas da maioria dos países capitalistas já tinham incorporado o iluminismo e seus paradigmas de individualismo: o grande compositor e artista, certificando o mesmo do seu alto grau de honorabilidade, legitimando através de subvenções públicas e privadas o estudo de sua produção. Com as diversas fases da industrialização, as comunidades rurais se desintegram transformando-se em proletariado urbano. Nesse contexto a música folclórica podia seguramente ser legitimada como campo de estudo nas academias visto que a realidade musical das mesmas estava portanto moribunda ou realmente extinta. A música do povo poderia portanto estar ali presente até o ponto em que sua dinâmica sociocultural não significava mais uma ameaça. Este processo é particularmente claro no caso das manifestações do Jazz que caiu nas mãos dos mais inteligentes oportunistas da cultura, vultos de conservatórios e colégios de música tão logo suas raízes e em particular sua base proletária já estava moribunda ou morta.*

Mas no Brasil, para nosso bem as áreas que acolheram os estudos de música popular trouxeram para os musicólogos a problemática da superação das dicotomias musica/sociedade, música/poesia, música /cultura pois hoje elas aparecem como preocupação constante junto aos autores que procuraram desenvolver um enfoque interdisciplinar resgatando a reflexão teórica e o conhecimento gerado por especialistas de outras disciplinas articulando-as como modelos troncos àquelas inerentes às Músicas Populares. Todos nós sabemos que essas políticas culturais que até pouco tempo eram concebidas como conservação e administração de patrimônio histórico (ex. música) definidas pelo Estado, hoje enfrentam a dissolução e o reposicionamento diante dos avanços dos meios de comunicação. Os cruzamentos culturais e a indústria do simbólico têm

abarcado processos de significação em que o social é narrado de maneira diversa daquelas centradas na preservação de patrimônios monumentais ou folclóricos.

Fica ainda uma questão pendente; não são essas dicotomias, nem sua estética nem as escalas de valores entre o popular e o erudito e sim a existência de uma enormidade de músicas populares que instigam os pesquisadores a criar modelos analíticos que possam dar conta das suas especificidades enquanto código musical culturalmente construído.

Voltando ao início da minha fala, lembro aqui um detalhe importante: a criação da IASPM foi feita por educadores (Philipp Tagg, Peter Wicke, Franco Fabri, Paolo Prato entre outros) preocupados com o aprendizado de seus alunos. Na sua lógica muitas vezes surpreendente, Philip Tagg, um de seus fundadores, se encarregava de justificar o estudo acadêmico dessa manifestação pelo seu simples embricamento com a economia, com a quantidade de tempo e dinheiro investido com a mesma na indústria do entretenimento. Evidenciava seu papel formador das identidades juvenis. Foi mais além colocando a massificação e a mediatização das músicas de tradição rural, atacando assim as ilusões narcísicas de muitos intelectuais que teimavam em salvaguardar as músicas de tradição rural, separando-as do ambiente infectado das sociedades urbanas. Acrescentava também razões para a união de professores e pesquisadores abraçarem o novo campo: as novas funções musicais aparecidas em contato com meios audiovisuais, a universalização da música popular afroamericana, a ausência da produção de música de concerto em geral e a aparição dos acadêmicos fanáticos que motivados pela vivência com música popular quando jovens, faziam dela seu foco de interesse acadêmico. Afirmando aqui que fala em causa própria pois era e ainda é um deles.

Uma outra razão seria o fato de no séc. XX a música de concerto tem cedido um considerável espaço para as músicas populares. Esta música tem se convertido em objeto raro. Tão raro que não chegamos a estar informado acerca do que ocorre no campo da criação musical do nosso próprio tempo, em ter uma visão

comparada verdadeira do que acontece nas atividades dos diferentes compositores do nosso próprio país. Não podemos escutar facilmente boas versões da produção musical de um compositor como Varèse e que cabe inteira dentro de dois CDs. As de Webern entram em 3 Cds. Não temos gravações da maioria dos compositores jovens brasileiros. Dessa maneira, a relevância social, o valor estético e a necessidade de uma perspectiva crítica, justificam plenamente o estudo da Música Popular nas academias. A voz entre estudantes universitários é geral. Analisando os cursos de música da UNIRIO, Elizabeth Travassos anota entre outras queixas, a reivindicação de reconhecimento da Música Popular formulada pelos alunos. A matéria que circulou primeiramente como comunicação em congresso, foi publicada depois em 1999 na revista Horizonte Antropológicos da UFRGSul. A relevância de uma música através da qual se constróem sentidos de realidade em milhões de ouvintes de forma simultânea, o valor estético de um repertório no qual a América latina e neste o Brasil tem realizado aportes fundamentais para o patrimônio musical do ocidente e a necessidade de construir uma perspectiva informada e crítica frente à torrente sonora que nos rodeia são razões mais que suficientes para que ela seja objeto de estudo nos cursos de música. No mínimo ela é testemunho, fonte diversificada da experiência de criar, refletir e fazer música.

Da exclusão à aceitação e a inclusão ou implantação, vemos hoje uma onda de interesse no estudo das Músicas populares por parte dos educadores, não? Espero que não seja como a onda do método ORFF e depois do ensino da improvisação que dominou o cenário da musicalização alguns anos atrás e da metodologia de Willems. Sem dúvida a música popular pode e deve ser usada na escola mas isso depende de cada professor e de cada situação. Se ele se empenhar em sensibilizar esteticamente o aluno e em aumentar sua percepção, terá com certeza uma ajuda fundamental no seu repertório. Sua vitalidade social, sua condição de expressão da sociedade e sua incidência cultural, econômica e política podem solicitar a atenção do aluno para seu cotidiano, para a sociedade em que vive, ajudando-o a enfrentar com inteligência os aspectos perniciosos da

comercialização da música. Pode influir e dirigir o gosto do educando impedindo-o de alienar-se do meio em que vive. Mas qual seria o caminho para a incorporação das Músicas Populares nas escolas e academias? E para a Educação musical em particular? O que querem vocês agora que a música será incluída como matéria obrigatória nas escolas? Educar musicalmente usando material da música popular ou educar musicalmente para a criação da música popular? Mapear manifestações já existentes como caminho para melhorar a presente situação? Procurar recursos materiais para sustentar ações e prover escolas e departamentos de música com material bibliográfico, discográfico e filmográfico sobre o assunto? Querem implantar projetos de pesquisa? Estudos de pós-graduação? Um curso de graduação em Música Popular? Como então dominar tecnicamente a imensa variedade de músicas populares existentes? Só com o ensino do Jazz e da Bossa Nova? Parece-me que na visão de Tagg isso não se justificaria. Todas estas questões têm que ser objeto de reflexão entre aqueles que pensam em trabalhar com músicas populares. Para mim, talvez fosse mais razoável começar incluindo a Música Brasileira e Sul-americana de tradição rural e urbana como matéria obrigatória nos cursos de graduação, incentivando projetos de pesquisa que pelos resultados imponham o campo de estudos nos departamentos.

Na minha opinião a questão que me parece fundamental para o professor de música é a convicção de que a música é importante e valiosa para o ser humano, de que a experiência musical acontece quando indivíduos fazem e tomam a música como significativa e relevante para eles. É a certeza de que a sensibilização do espírito deve ser o alvo de toda formação e que a música é apenas um orifício por onde podemos ver, ouvir e sentir o mundo. Em seguida, a de não haver confusão sobre o que nós entendemos como música, de que não existe segmentação nem eleição de valores entre música para crianças, para jovens, para adultos, de concerto, popular, ambiente, rural ou urbana: o que existe é música com significado. O problema do uso da Música Popular na Educação Musical está no filtro que a escola através de seus professores submete a

sociedade e especialmente seus alunos. Por não saberem lidar com o assunto, eles afetam sua originalidade e seu valor tomando como base de aprendizagem somente alguns de seus aspectos. Nem só de letra e melodia a música vive. Tempo, harmonia, arranjo, instrumental, emissão vocal, timbres, são parte de um todo. Isso sem falar no contexto em que ela foi produzida. Usar Música Popular na sala de aula não é só fazer ou interpretar arranjos de músicas famosas transferindo linhas instrumentais para vocais e vice-versa, anexando solos à maneira gospel ou em uníssonos para uma grande massa de executantes, sofisticados arranjos para piano ou respaldando a composição com vocalizes em contracanto. Isso o Ray Coniff já o fez brilhantemente algumas décadas atrás, “eruditizando” o repertório popular e popularizando o de concerto em performances magníficas. Continuando, não basta usar exemplos de peças do repertório popular como exercícios de percepção ou de análise harmônica, no lugar dos exercícios dos tratados de Hindemith, Piston ou Korsakov. Não é aqui e acolá incluir ou melhor, permitir nos recitais, exemplos de chorinhos mostrando uma falsa sensibilidade para manifestações fora dos meios ditos “eruditos”. A solução me parece, está numa mudança de mentalidade dos docentes e futuros profissionais. Não basta que se tenha vontade e iniciativa para trabalhar com o repertório da música popular . É necessário que se veja essa música e suas formas de compor e interpretar com olhos próprios e não com olhos de outras músicas pois elas veiculam naturezas e significados diferentes. Ela exige formação para tal e isso só se consegue com atualização permanente dos docentes pois aprender e ensinar é um processo único de construção conjunta, ação mútua, desejo pessoal de conhecer o desconhecido.

Gostaria de agradecer a paciência de vocês em me escutar. Espero que se não falei nada de novo, que eu tenha pelo menos reafirmado e fixado nas vossas mentes o que já foi pensado por outros.

**Referências:**

**Aharonian, Coriún.** 2004. Educación, Arte, Musica. Editora Tacuabé- Uruguay. ISBN 9974 7572-4-X.

**González, Juan Pablo.** 2001. "Musicologia Popular em América latina: síntesis de sus logros, problemas y desafios" in *Revista Musical Chilena*. Jenero-junio. Pp 38-64.

**Lucas, Elizabeth.** 1992. *Música popular à porta ou aporta na academia?* Em Pauta. Revista do Curso de Pós-graduação da UFRGSul. SSN 0103-7420. pg 4 a 11.

**Pinto, Mércia.** 2003. "Rap: gênero popular da pós-modernidade". In *O Público e o Privado*. Revista do Curso de Pós-graduação em Políticas Públicas da UECE. Ano1, nº 2 julho/dezembro. Pg 117-128.

**Ramalho, Elba.** 2003. "Música: uma aventura entre o oral e o escrito". In *O Público e o Privado*. Revista do curso de Pós-graduação em Políticas Públicas da UECE. Ano 1 nº 2 julho-dezembro. ISSN 1519-5481. pg 21 a 28.

**Tagg, Philip.** 1985. "Why IASPM? Which Tasks?" In *Popular Music perspectives 2*. Papers from the second International Conference on Popular Music Studies. Pg 505-507.

**Travassos, Elizabeth.** 1999. "Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical". In *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 5 nº 11 outubro de 1999. Pg 119-144.