

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

O MODALISMO NO CURRÍCULO DO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA
UNIRIO

ARTHUR MENDES MONTALVÃO BRAGA

RIO DE JANEIRO, 2011

O MODALISMO NO CURRÍCULO DO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA
UNIRIO

por

ARTHUR MENDES MONTALVÃO BRAGA

Monografia apresentada para conclusão
do curso de Licenciatura em Música do
Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e
Artes da Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, sob a orientação do
professor Antônio Guerreiro de Faria.

Rio de Janeiro, 2011

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores Antônio Guerreiro de Faria, Silvia Sobreira e Ermelinda A. Paz pela dedicação prestada e pelas valiosas orientações, ao professor Hélio de Oliveira Sena e a Flavio Goulart de Andrade por dividirem um pouco de seus conhecimentos para o enriquecimento deste trabalho e a todos os colegas que contribuíram de alguma forma com a realização desta monografia.

BRAGA, Arthur M. M. *O modalismo no currículo do curso de Licenciatura em Música da Unirio*. 2011. Monografia (Licenciatura em Música) - Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia discute a importância de se ter um ensino efetivo de modalismo no curso de Licenciatura em Música da Unirio. Pesquisa realizada entre alunos e ex-alunos do curso demonstrou que a música modal é presente de forma significativa em suas práticas profissionais, mas não é trabalhada de forma satisfatória dentro da Universidade, o que se constitui em uma lacuna em suas formações. O currículo do curso é estruturado quase que exclusivamente no sistema tonal e, apesar de certa abertura da instituição em relação à música popular, percebe-se que a música erudita ainda ocupa posição hegemônica dentro do curso. Tamanha supremacia do tonalismo demonstra a adoção, por parte da Unirio, de um modelo de ensino de música ligado às tradições europeias, desconectado da realidade musical da sua comunidade. Tendo sido constatada a necessidade da implementação de um ensino de modalismo mais consistente dentro do curso, foram levantadas, junto a dois professores especialistas no assunto, sugestões de como isto poderia se dar. A proposta é que seja feita uma reforma curricular em que o modalismo passe a ser trabalhado em todas as disciplinas, paralelamente ao tonalismo, e que a prática musical, sobretudo a improvisação, seja utilizada como uma importante ferramenta para a assimilação deste conteúdo.

Palavras-chave: Modalismo; currículo; educação musical.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - DELINEANDO MODALISMO E TONALISMO.....	4
1.1 Modalismo	
1.2 Tonalismo	
1.3 Um panorama sobre manifestações modais e tonais na história da música	
CAPÍTULO 2 - O MODALISMO NO CENÁRIO MUSICAL DOS ALUNOS.....	9
2.1 A música que os influenciou a seguirem a carreira musical	
2.2 O repertório usado pelos professores de música	
2.3 O repertório dos instrumentistas, regentes, compositores e/ou arranjadores	
2.4 A incidência do modalismo	
CAPÍTULO 3 - O CURRÍCULO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UNIRIO.....	18
3.1 O modalismo no currículo	
3.2 O predomínio do tonalismo	
CAPÍTULO 4 - POSSIBILIDADES PEDAGÓGICAS DO MODALISMO.....	26
4.1 A proposta de Helio Sena	
4.2 A proposta de Flávio Goulart de Andrade	
CONCLUSÃO.....	33
REFERÊNCIAS.....	35

EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1. “Juazeiro” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Exemplo musical 2. “Casa forte” (trecho) de Edu Lobo

Exemplo musical 3. “Geléia geral” (trecho) de Gilberto Gil

Exemplo musical 4. “Trilhos urbanos” (trecho) de Caetano Veloso

Exemplo musical 5. “Só os loucos sabem” (trecho) da banda Charlie Brown Jr.

Exemplo musical 6. “Sweet child o’ mine” (trecho) da banda Guns n’ Roses

Exemplo musical 7. “Pais e filhos” (trecho 1) da banda Legião Urbana

Exemplo musical 8. “Pais e filhos” (trecho 2) da banda Legião Urbana

INTRODUÇÃO

É perceptível que boa parte dos estudos acadêmicos de música no Brasil são estruturados com base no sistema tonal e na música de concerto europeia (JARDIM, 2002; SOUZA, 1993). Desta forma, outras culturas musicais, que muitas vezes são modais, não costumam ser tratadas com o mesmo peso dentro dos cursos de música. Isto pode ser constatado ao procurarmos por trabalhos acadêmicos, artigos ou livros que tratem da música modal e percebermos a dificuldade de se encontrar algo consistente sobre o assunto, o que é corroborado por Paz (2002) ao justificar em seu livro “O Modalismo na Música Brasileira” a sua iniciativa de escrever sobre o assunto. A questão que surge é se o modalismo é, de fato, um sistema musical em processo de extinção dentro do contexto musical atual, como sugerem os currículos dos cursos de música do Brasil, ou se este ainda é um sistema musical vivo. De uma forma geral, é possível notar que os estudos musicais avançados muitas vezes se voltam para a música de séculos passados, enquanto a atual, especialmente em sua vertente popular, carece de discussões musicológicas sistemáticas, inclusive sobre o que se refere ao uso de elementos modais em suas composições.

Habitualmente as histórias da música são histórias da zona tonal, indo do barroco a Debussy, com uma breve incursão pelo dodecafonismo e um final suspensivo sobre a música atual, em que o fio da história se perde na completa impossibilidade de articular o passado e o presente (WISNIK, 1989, p10).

Com a proposta de abordar um aspecto desta questão que vem sendo ignorada, esta pesquisa discute o ensino do modalismo no currículo do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). É feita uma reflexão sobre a

relevância que o estudo deste sistema musical tem, hoje, na formação dos alunos do curso. Fez-se necessária, portanto, uma tentativa de compreender o cenário musical destes alunos de forma a abranger suas atividades profissionais com música, como o trabalho docente e a execução musical, no intuito de observar se o modalismo é presente em seus cotidianos e, portanto, se há a demanda pelo estudo da música modal no curso em questão.

Devido à falta de consenso sobre o possível caráter modal de parte do repertório com que estão envolvidos os alunos, foi preciso, em um primeiro momento, delinear modalismo e tonalismo para esclarecer como podemos reconhecer elementos modais ou tonais na estrutura de uma música e, assim, fazer uma análise do repertório em questão.

Após investigar a presença do modalismo na atuação musical dos alunos, a discussão se voltou para a necessidade da proposta educacional do curso estar adequada à realidade musical de sua comunidade. Neste ponto, foi realizada uma análise do currículo, com a meta de avaliar se o modalismo é ensinado de forma satisfatória no curso, para servir de base para a discussão sobre a adequação deste às necessidades dos músicos que serão formados pela instituição.

Por fim, foram pesquisadas possibilidades pedagógicas do modalismo com o intuito de sugerir possíveis mudanças no currículo do curso, no caso de ficar constatada uma insuficiência no ensino deste no curso.

O objetivo deste trabalho, portanto, é demonstrar a necessidade de um ensino efetivo do modalismo no curso de Licenciatura em Música da Unirio. A metodologia utilizada no desenvolvimento da argumentação foi: revisão bibliográfica, para dar bases às interpretações de modalismo e tonalismo adotadas nesta pesquisa; entrevistas com seis músicos formados pelo curso e um aluno cursando o último período e que já trabalha com música, quando foram feitas perguntas sobre o repertório com que estão envolvidos em suas práticas musicais e

sobre como a música modal foi tratada nas aulas ao longo do curso; análise dos programas de disciplina em conjunto com as entrevistas, para avaliar como se dá o ensino do modalismo no curso; por último, entrevistas com dois músicos e professores de música especialistas em modalismo, que contribuíram para o levantamento de sugestões de como o ensino do modalismo pode ser implementado.

Algumas monografias que tratam de questões semelhantes às abordadas nesta pesquisa foram produzidas por alunos da Unirio. “Escalas e melodias pentatônicas: sugestões para a atuação em sala de aula”, de Flávio Freitas (2006), defende uma aproximação à realidade musical dos alunos através do uso de canções difundidas na grande mídia como repertório nas aulas de música. Apesar desta não tratar do modalismo de uma forma mais abrangente, o uso pedagógico de escalas pentatônicas é o assunto principal nesse trabalho. Anita Ugarte (2005), em “Estrutura da Música Modal: a importância do ensino do Modalismo nos cursos acadêmicos” e Isabel Flauzino (2008), com “O Ensino do Modalismo na Escola Regular de Música”, abordam, até certo ponto, as mesmas questões fundamentais a que este estudo se propõe ao evidenciarem a escassez de conteúdos relacionados ao modalismo nos currículos, tanto nas escolas regulares de música, quanto na universidade, e defendem a sua importância na formação de músicos. E José Gomes Medeiros Junior (2009) em “Reflexões sobre multiculturalidade no contexto dos licenciandos em música na Unirio” realiza uma pesquisa entre os alunos com a intenção de compreender o cenário musical destes, de forma semelhante à realizada neste presente trabalho.

CAPÍTULO 1

DELINEANDO MODALISMO E TONALISMO

1.1 Modalismo

Para definirmos modalismo, ou sistema modal, é necessário que o termo “modo” seja esclarecido. Em consulta ao verbete “*mode*” no *New Grove Dictionary of Music and Musicians* temos que:

Modo é essencialmente uma questão de relações internas de notas dentro de uma escala, especialmente a predominância de uma delas sobre as outras como uma tônica, podendo a sua predominância ser estabelecida de diversas formas diferentes: por exemplo, recorrência freqüente, sua aparição em uma posição proeminente como a primeira nota ou a última, o atraso da sua esperada ocorrência por algum tipo de embelezamento (POWERS et al, 2001).

José Miguel Wisnik (1989), no entanto, aprofunda o conceito de modo. Segundo o autor, “nas sociedades pré-modernas, um modo não é apenas um conjunto de notas, mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso” (p.75). De acordo com esta perspectiva, o modalismo não pode ser entendido sem que se considerem todos os aspectos culturais que envolvem a atividade musical em si.

Para Ermelinda Paz (2002), “o que mais caracteriza, todavia, o sistema modal é a multiplicidade de escalas, de configurações sonoras resultantes da distribuição de tons, semitons e quartos de tom (este último na música oriental), no contexto escalar” (p.17).

Pode-se inferir que modalismo é a estruturação da música em modos. Porém, esta é uma definição bastante abrangente e parece não dar conta da delimitação de um sistema musical distinto. Helio Sena (2008), citado por Flauzino (2008), considera que definir modalismo seria como “definir a própria música ou pelo menos noventa por cento daquilo que faz a música” (p.2).

Ainda segundo Sena (2008), outra forma recorrente de se abordar o modalismo, que nos permite restringir mais a definição deste sistema, é por oposição ao tonalismo. Desta forma, consideramos como música modal aquela que é construída sobre modos, mas que não se caracteriza como tonal, apesar do autor não considerar existir um antagonismo conceitual na musicologia entre modalismo e tonalismo.

1.2 Tonalismo

“Tonal” e “Tonalismo” são termos que, ao longo da história da música, já foram usados em diferentes sentidos. De acordo com Hyer (2001) no verbete “*tonality*” do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

Talvez o uso mais comum do termo, tanto na sua forma de substantivo como de adjetivo, seja para designar o conjunto de fenômenos musicais em torno de uma tônica de referência na música europeia entre aproximadamente 1600 e 1910. (...) Músicos concordam que existem dois gêneros modais básicos, maior e menor, com propriedades musicais e expressivas diferentes, porém análogas. Isto dá origem, além disso, a relações abstratas que controlam movimentos melódicos e progressões harmônicas sobre longas expansões de tempo musicais. Com este poder de formar objetivos musicais e de regular o progresso da música em direção a esses momentos de chegada, o tonalismo se tornou, na cultura ocidental, o principal meio musical com o qual se administrar expectativa e desejo de estrutura. Isto é, portanto, entendido como essencial para a música ocidental moderna: determina a coordenação de harmonia com melodia, métrica com fraseologia, e textura com registro, assim abrangendo - dentro do seu domínio histórico - a música como um todo (HYER, 2001).

Podemos considerar a música tonal como fruto de uma sucessão histórica em que o modalismo renascentista a precede. Para Sena (2008), citado por Flauzino (2008), “o tonalismo surgiu como uma espécie de exacerbação da percepção de tônica e da sensível que já existia nos modos” (p.2). Essa música tonal, no entanto, era feita sem que se houvesse um conceito formado sobre tonalismo. No século XIX, especialmente nas décadas de 1830 e 1840 com F.-J. Fétis, diversos teóricos escreveram sobre este fenômeno musical, consolidando o tonalismo como um sistema teórico estruturado. Fétis (1844), citado por Hyer (2001), definiu o tonalismo em seu *Traité complet de la théorie et de la pratique de*

l'harmonie como uma “coleção de relações necessárias, tanto sucessivas como simultâneas, entre as notas da escala”. Estas relações se dariam principalmente entre os graus 7 e 4, consideradas notas de “atração”, formando um intervalo de 5ª diminuta “apelativo” que sugere uma resolução nos graus de “repouso” 1 e 3, respectivamente. Estas tendências melódicas inerentes, as quais Fétis se referia como “*les lois de tonalité*”, teriam implicações harmônicas: “Enquanto 4 e 7 pertencem à harmonia natural do acorde de 7ª da dominante, 3 e 1 pertencem à tônica, o acorde de resolução”. Desta forma, as sucessões harmônicas de dissonância e consonância, tensão e resolução, se tornam a principal característica do tonalismo. “Para alguns autores, a noção de que harmonias não são meras adjacências, mas que uma se move para a próxima, constitui o traço definidor do tonalismo” (HYER, 2001).

Com o desenvolvimento do tonalismo, houve um aperfeiçoamento das formas musicais, culminando com a forma sonata, que foi a principal forma da música de concerto europeia nos períodos clássico e romântico. Havia entre os teóricos europeus uma crença de que o tonalismo seria uma evolução da música, alcançada por culturas mais avançadas, enquanto que a música de povos asiáticos, muito caracterizadas pelo uso de escalas pentatônicas, e as músicas árabes, persas e indianas, com seus microtons, seriam primitivas e, segundo Fétis, frutos de uma menor capacidade cognitiva destes povos.

A mesma atração causada por intervalos de semitom que fez surgir o tonalismo gerou um processo de cromatização da tonalidade, o que tornava a percepção do centro tonal cada vez mais obscura. No final do período romântico, sobretudo com Wagner, o tonalismo chega a um momento de dissolução.

1.3 Um panorama sobre manifestações modais e tonais na história da música

Podemos inferir, em linhas gerais, as principais diferenças entre os dois universos musicais. Enquanto o modalismo se caracteriza por uma grande variedade de modos escalares, inclusive os que contêm microtons, o tonalismo se restringe a escalas heptatônicas em apenas dois modos: maior e menor (com suas variações). O tonalismo tem como elemento essencial a sucessão de tensão e resolução, obtida com certos movimentos melódicos e harmônicos, especialmente a resolução do trítone observada em cadências de acorde de 7^a da dominante indo ao acorde da tônica. O modalismo, apesar de ter a melodia como seu aspecto predominante, também conta com características harmônicas próprias. Para Almir Chediak (1986), “a característica básica da harmonia modal é a não resolução do trítone com expectativa” (p.121). Sena (2005), citado por Ugarte (2005), acrescenta que esta trabalha “muito mais com coloridos e justaposições” (p.38), é muito mais livre e de certa maneira possibilita um “certo caos, uma certa imprevisibilidade” (p.38).

Existe uma quantidade muito grande de manifestações musicais que são consideradas modais. Podemos incluir nesta categoria, entre outras, as músicas folclóricas do leste europeu, o canto gregoriano, a polifonia renascentista europeia, a música asiática, de uma forma geral, a música dos árabes, persas e indianos, a música folclórica anglo-americana etc (POWERS et al). O tonalismo, que tem como origem a música de concerto europeia, influenciou profundamente a música mundial. Da mesma forma, alguns compositores europeus, como Ravel, Debussy, Stravinsky, Bartók e Kodály usaram significativamente o modalismo em suas composições.

No Brasil, Ermelinda Paz (2002) aponta inúmeras manifestações modais tanto na música folclórica, como na música erudita de Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Alberto Nepomuceno e Carlos Gomes, em músicas litúrgicas e, assim como também demonstra

Chediak (1986), amplamente na música popular brasileira (MPB), com Luiz Gonzaga, Edu Lobo, Sivuca, Alceu Valença, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, Hermeto Pascoal, Djavan, Barão Vermelho, entre outros.

Entretanto, ao tratarmos da música popular atual, chegamos a um ponto controverso, onde não se tem um claro consenso sobre o que pode ser considerado como música modal ou tonal. Paz (2002) aponta para um processo de tonalização da música modal pelo contato com outras culturas de cunho tonal, sobretudo com a harmonização de melodias modais com cadências tonais, como no exemplo em que cita a música regional gaúcha (p.22). Chediak (1986) confirma esta tendência ao afirmar a possibilidade de encontrarmos harmonias modais de caráter misto com o tonalismo. Porém, esta é uma questão pouco discutida academicamente e é difícil encontrarmos publicações no Brasil que analisem a estrutura da música popular atual de forma que nos ajude a precisar em que ponto temos tonalismo, modalismo, ou, possivelmente, uma mistura destes.

CAPÍTULO 2

O MODALISMO NO CENÁRIO MUSICAL DOS ALUNOS

No intuito de investigar a incidência do modalismo no repertório com o qual os alunos da Unirio estão envolvidos, foram realizadas entrevistas com sete pessoas formadas ou perto de se formarem em Licenciatura em Música que trabalham na área. Os selecionados para esta entrevista frequentaram o curso entre 2003 e 2011. Possuem perfis variados, sendo musicistas que tocam instrumentos diversos, como guitarra, violão, piano, percussão e baixo, cantam e regem coros. Em primeiro lugar, foi solicitado que os entrevistados citassem os gêneros musicais e músicos, bandas ou compositores de suas preferências na época em que decidiram seguir a carreira musical. Em seguida, como o curso de Licenciatura em música tem como objetivo formar professores de música, foi perguntado sobre qual o tipo de repertório eles costumam usar em seus trabalhos como professores. Indo além, se observa que a maioria dos alunos e ex-alunos também atua profissionalmente como instrumentista/cantor, regente, arranjador e/ou compositor paralelamente ao trabalho docente. Levando este fato em consideração, a entrevista englobou também questões sobre o repertório referente a estas atividades musicais não docentes dos entrevistados.

Em auxílio aos dados obtidos com as entrevistas, foi feita uma consulta ao *site* www.cifraclub.com.br. Esta página reúne músicas populares nacionais e internacionais cifradas e é bastante popular entre jovens aprendizes de instrumentos musicais, como violão, guitarra e teclado. As visitas às páginas de cada música cifrada são contadas e geram *rankings* semanais, mensais e gerais das mais acessadas que ficam expostos na página inicial do *site*. Assumindo que o público deste *site* seja formado predominantemente por estudantes de música iniciantes, este *ranking* será considerado aqui como uma pista sobre a realidade

musical dos alunos com quem trabalharão os professores formados pela Unirio. Da mesma forma, será investigada a presença de elementos modais no repertório em questão.

2.1 A música que os influenciou a seguirem a carreira musical

As respostas a esta questão demonstraram que o *rock* foi o gênero mais influente entre os entrevistados. Seis destes consideram o *rock*, de uma forma geral, como o principal estilo musical que lhes despertou o interesse pela música. Algumas bandas citadas de forma recorrente foram: *Led Zeppelin*, *The Beatles*, *Metallica*, *Dream Theater*, *Iron Maiden* e *Pink Floyd*. A música brasileira, em especial a MPB, também constou na maioria das respostas, quando foram citados, entre outros: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Legião Urbana e Paralamas do Sucesso.

Foi perguntado em seguida se eles consideravam que o modalismo está presente no repertório citado. Dentre as pessoas que colocaram o *rock* como principal influência, três concordaram que o *rock* é essencialmente modal, portanto o modalismo se deu de forma predominante na sua formação musical, dois afirmaram que existe modalismo, mas não souberam dizer em que proporção e um deles afirmou que existe, mas de forma pouco significativa. O entrevistado que citou apenas a MPB como sua influência, não soube responder.

Pesquisa semelhante realizada por José G. Medeiros Júnior (2009) demonstrou que os alunos do curso possuem influências musicais variadas, com predomínio de música popular, nacional e internacional, como *jazz*, *rock*, *samba*, *rap* e MPB.

2.2 O repertório usado pelos professores de música

O repertório usado pelos entrevistados em suas aulas é bastante variado, incluindo canções folclóricas, MPB, *pop* e *rock*, nacional e internacional, e música de concerto. Aqui o predomínio é da música brasileira. Foram citados gêneros como maracatu, baião, samba, xote, ciranda e afoxé, assim como estilos musicais mais veiculados na grande mídia, como *funk carioca*, *pop*, *pop-rock*, *rock* e música eletrônica. Algumas bandas e cantores citados foram: Luiz Gonzaga, Chico Buarque, Roberto Carlos e Jovem Guarda, de uma forma geral, Charlie Brown Jr. e Los Hermanos.

Todos os entrevistados concordaram haver elementos modais no repertório em questão, principalmente nas canções folclóricas, no *rock* e no *pop*. Duas pessoas afirmaram que o modalismo predomina nessas músicas, enquanto os demais não opinaram a respeito da proporção em que o modalismo então se manifesta.

Em consulta ao *site* www.cifraclub.com.br realizada no dia seis de novembro de 2011, foi observado que dentro do *ranking* com as vinte músicas mais acessadas da semana há um grande predomínio de música sertaneja e *rock*. São sete músicas sertanejas, sete de *rock* internacional, quatro de *rock* nacional e duas de *pop* internacional. Já no *ranking* mensal, dezesseis das vinte músicas são sertanejas, enquanto temos duas músicas de *pop* internacional, uma de *rock* nacional e uma de *rock* internacional. Por último, no *ranking* geral temos sete músicas sertanejas, sete de *rock* e *pop-rock* nacional, quatro de *rock* internacional e duas de *reggae*.

2.3 O repertório dos instrumentistas, regentes, compositores e/ou arranjadores

Neste quesito o repertório é igualmente variado, com um equilíbrio entre música brasileira e estrangeira. Dentro do repertório nacional descrito pelos entrevistados podemos destacar Edu Lobo, Chico Buarque, Tom Jobim, Noel Rosa, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, o Tropicalismo, Mutantes, e gêneros como forró, axé, sertanejo universitário e *rock* nacional. Quanto à música internacional, foram citados os gêneros *rock*, *soul* e *pop*. Houve menções também à música eletrônica e ao jazz, assim como à música erudita, mais precisamente repertório para piano e para coro, desde a Renascença ao Contemporâneo.

Houve um consenso sobre a existência de elementos modais neste repertório. Foram usadas como exemplo pelos entrevistados as músicas de Edu Lobo, a música nordestina e a música erudita para coro, especialmente a renascentista.

2.4 A incidência do modalismo

Neste momento nos interessa apurar com mais precisão como se dá o modalismo no repertório descrito pelos alunos e ex-alunos entrevistados. Para tal, recorreremos, quando oportuno, ao conteúdo exposto no primeiro capítulo desta monografia.

Muitos exemplos de repertório citados pelos entrevistados coincidem com os exemplos de músicas modais, ou com elementos modais, levantados aqui anteriormente, no primeiro capítulo, como a música renascentista e, no Brasil, a música folclórica e a popular, com Luiz Gonzaga, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e Edu Lobo. Alguns exemplos que demonstram as características modais presentes nessas músicas foram extraídos do livro “O Modalismo na Música Brasileira” de Ermelinda A. Paz (2002).



Exemplo musical 1. “Juazeiro” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Esta melodia está construída sobre a escala de Fá Mixolídio, que é um modo maior com o VII grau abaixado. É importante notar que neste caso não existe a possibilidade de existirem movimentos de sensível indo à tônica que caracterizam o tonalismo. Quando a frase termina na tônica, esta é precedida pelo II grau, ou pelo VI.



Exemplo musical 2. “Casa forte” (trecho) de Edu Lobo

Este exemplo, segundo Paz (2002), está em Ré Eólio, pois, apesar de faltar na melodia o VI grau, ele está presente na harmonia da música. Novamente, nota-se que a tônica final não é precedida por uma sensível, mas, desta vez, por uma subtônica.



Exemplo musical 3. “Geléia geral” (trecho) de Gilberto Gil

Aqui temos um caso de oscilação modal. O trecho acima alterna entre Mi Mixolídio e Mi Jônio, a partir do quinto compasso, quando surge um VII grau maior. Apesar de existir esta sensível, ela faz um movimento descendente, não resolvendo na tônica. Esta é uma das características que, segundo Sena (1990), citado por Ugarte (2005), diferencia o modo Jônio (modal) da escala maior (tonal).



Exemplo musical 4. “Trilhos urbanos” (trecho) de Caetano Veloso

A melodia acima está construída sobre o modo Lídio, primeiramente em Dó, depois em Mi bemol. A característica principal deste modo é o IV grau elevado. Mais uma vez, temos um intervalo de terça no final da melodia, o que para Sena (1990), citado por Ugarte (2005), é marcante no modalismo.

Estes são casos de modalismo na MPB retirados de um livro que trata da música modal. Sobre o *rock*, gênero que obteve grande destaque nas pesquisas realizadas, não foi possível encontrar publicações que analisassem sua estrutura musical. Portanto, foram colhidos alguns exemplos que evidenciam a presença do modalismo neste gênero.

The image shows a musical score for the song "Só os loucos sabem" by Charlie Brown Jr. It is written in 4/4 time and consists of two staves. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the bass line. Chords are indicated above and below the staves. The chords are: Em7, Cadd9, G, Em7, G, Dsus4, Em7, Cadd9, G, Am7, Cadd9.

Exemplo musical 5. “Só os loucos sabem” (trecho) da banda Charlie Brown Jr.

A banda Charlie Brown Jr. foi enumerada por um dos entrevistados como exemplo de repertório que usa em suas aulas. Este é um exemplo retirado de uma música de grande sucesso entre o público jovem no Brasil, que consta na décima posição dos *rankings* semanal e mensal do *site* www.cifraclub.com e é a décima segunda colocada no *ranking* geral, com 3.415.070 exibições no total. A melodia deste trecho está construída sobre uma escala hexatônica composta pelas notas sol, la, si, dó, ré e mi com a tônica em sol. Tanto na melodia como no acompanhamento harmônico, não temos um VII grau que possibilite movimentos melódicos de sensível indo à tônica e cadências tonais. No acorde do V grau a sensível da escala é evitada, sendo substituída pela quarta do acorde. De forma semelhante aos exemplos musicais 1 e 4, a cadência final da melodia se dá por salto de terça entre o VI grau e o I, o que, reiterando, é característico do modalismo.

Exemplo musical 6. “Sweet child o’ mine” (trecho) da banda Guns n’ Roses

Esta música é um grande sucesso da banda de *rock* norte-americana Guns n’ Roses. Ocupa o segundo lugar do *ranking* geral do *site* www.cifraclub.com.br, com 5.570.420 exibições, o oitavo lugar no mensal e o terceiro no semanal. A harmonia do trecho analisado caracteriza o modo de Ré Mixolídio, enquanto a melodia está construída sobre uma escala pentatônica com as notas ré, mi, fá#, sol e lá.

Exemplo musical 7. “Pais e filhos” (trecho 1) da banda Legião Urbana

CAPÍTULO 3

O CURRÍCULO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UNIRIO

A ideia de que o ensino deve partir da dimensão do educando é recorrente entre muitos pensadores da educação musical, como Cecília Conde, José Maria Neves, Graham Vulliamy, Maura Penna e Keith Swanwick, citados por Cássia Virgínia C. de Souza (1993). A autora afirma que “alunos, em qualquer tipo de escola, estão prontos para o aprendizado musical impulsionados pelas músicas que gostam de ouvir e que desejariam executar” (p.167) e que a imposição de um fazer musical desvinculado de suas realidades pode trazer desmotivação para o aprendizado. Seguindo a mesma linha, nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de Artes para o terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental, na parte que diz respeito à música, temos:

É necessário procurar e repensar caminhos que nos ajudem a desenvolver uma educação musical que considere o mundo contemporâneo em suas características e possibilidades culturais. Uma educação musical que parta do conhecimento e das experiências que o jovem traz de seu cotidiano, de seu meio sociocultural e que saiba contribuir para a humanização de seus alunos (BRASIL, 1998, p.68).

Desta forma, é colocado como um dos objetivos educacionais de música:

Interpretar e apreciar músicas do próprio meio sociocultural e as nacionais e internacionais, que fazem parte do conhecimento musical construído pela humanidade no decorrer dos tempos e nos diferentes espaços geográficos, estabelecendo inter-relações com as outras modalidades artísticas e as demais áreas do conhecimento (BRASIL, 1998, p.71).

No capítulo anterior ficou constatado que a música popular compõe o universo musical dos alunos da Unirio de forma amplamente predominante e que uma parcela significativa deste repertório é modal. Podemos inferir, portanto, que é conveniente que o

ensino do modalismo faça parte do currículo de Licenciatura da Unirio, uma vez que se faz presente na música do cotidiano dos alunos do curso e dos alunos, ou futuros alunos, destes.

Corroborando esta ideia, constatamos que um dos itens enumerados no PCN de artes como conteúdos que devem ser trabalhados nas aulas de música está:

Improvisações, composições e interpretações utilizando um ou mais sistemas musicais: **modal**, tonal, serial e outros, assim como procedimentos aleatórios, desenvolvendo a percepção auditiva, a imaginação, a sensibilidade e memória musicais e a dimensão estética e artística (BRASIL, 1998, p.72, grifo nosso).

A seguir, analisaremos o currículo de Licenciatura em Música da Unirio para observarmos se, de fato, o modalismo é um conteúdo trabalhado de forma satisfatória no curso. Esta análise será feita com base nos programas de disciplina disponibilizados pela Universidade e nas entrevistas com os alunos e ex-alunos, quando também foram feitas perguntas sobre a forma como o modalismo foi tratado ao longo do curso.

3.1 O modalismo no currículo

As disciplinas do curso de Licenciatura em Música são divididas em quatro categorias: Fundamentação Pedagógica; Fundamentação Sócio-Cultural; Estruturação e Criação Musical; e Práticas Interpretativas. Para efeito desta pesquisa, teremos o foco no Eixo de Estruturação e Criação Musical. As disciplinas obrigatórias deste eixo são: Percepção Musical I e II, Percepção Musical Avançada I e II; Harmonia de Teclado I, II e III; Harmonia I e II; Análise Musical I, II e III, Análise Musical Avançada I; e Arranjos e Técnicas Instrumentais I e II.

Ao responderem sobre em quais disciplinas o Modalismo foi abordado, os sete entrevistados foram unânimes em apontar Percepção Musical e cinco destes também citaram Harmonia. Todos concordam, porém, que isto se deu de forma não sistemática e pouco

aprofundada, principalmente no curso de Harmonia. Algumas disciplinas de outros eixos foram citadas por dois alunos: História da Música; Canto Coral; e Estudo da Partitura Coral.

Ao observar os programas de disciplina, nota-se que o Modalismo não faz parte do conteúdo programático das disciplinas Harmonia I e II, mas consta como conteúdo de Harmonia Avançada III, disciplina que não faz parte da grade do curso de Licenciatura em Música. Não consta também nos programas de Harmonia de Teclado e Análise Musical, onde há total predomínio do Tonalismo.

Os alunos e ex-alunos entrevistados fizeram menção à existência da disciplina Estrutura da Música Modal (EMM) no currículo do curso. Esta é uma disciplina optativa do eixo de Estruturação e Criação Musical. Tendo o professor Hélio Sena como principal criador, foi aprovada em reunião do Colegiado do Curso em 1990 e entrou na grade curricular do curso no ano seguinte (UGARTE, 2005), porém, só foi efetivamente oferecida, reformulada pelo professor Antônio Guerreiro de Faria, no segundo semestre de 2008 e nos dois períodos seguintes, para duas turmas. Originalmente, EMM era dividida em três módulos com carga horária de sessenta horas cada. Após a reformulação, foi oferecida em dois módulos de trinta horas cada. A disciplina trabalha o modalismo de maneira interdisciplinar, envolvendo questões de construção de melodias, polifonia, formas musicais e harmonia. Esta disciplina parece dar conta, portanto, de aprofundar o assunto de uma forma que não é feita nas demais disciplinas. Todavia, por ser uma disciplina optativa e por ter sido oferecida poucas vezes, apenas alguns alunos tiveram a oportunidade de cursar. Nenhum dos entrevistados cursou a disciplina, apesar de haver interesse. Surge aqui a dúvida, ainda, se esta é a melhor forma de se tratar o modalismo, concentrado em apenas uma disciplina, enquanto as demais trabalham quase exclusivamente com o tonalismo, ou se seria mais interessante abordar os dois sistemas musicais de forma paralela nas disciplinas existentes.

Também foi perguntado nas entrevistas se os alunos e ex-alunos consideram que a Unirio lhes proporcionou um estudo satisfatório sobre o Modalismo e se eles já haviam estudado o assunto por fora da Universidade, ou se sentiam a necessidade de estudar. Seis dos sete alunos afirmaram que não foi um estudo satisfatório e gostariam que tivesse sido mais bem trabalhado. Cinco afirmaram que já estudaram por fora da Unirio e/ou pretendem estudar mais. Dois disseram não terem estudado por fora e nem sentido a necessidade até então.

A questão que surge é se os alunos de Licenciatura em Música da Unirio estão se formando com um conhecimento adequado sobre esse sistema musical tão presente em suas atividades profissionais cotidianas. As respostas às entrevistas realizadas nos mostram que há uma discrepância de entendimento sobre o assunto entre os alunos. Houve, por exemplo, na ocasião das perguntas sobre os assuntos tratados no capítulo anterior, o caso de alguns entrevistados afirmarem que o *rock* é essencialmente modal, enquanto outro deles considera que o modalismo se faz presente de forma pouco significativa no gênero em questão, assim como em qualquer gênero presente no contexto popular-radiofônico. Apesar de a maioria dos entrevistados haver citado um tipo de repertório parecido, alguns o consideram predominante modal, enquanto outros o consideram predominante tonal. Alguns entrevistados relataram, após terem respondido as perguntas, que nunca haviam refletido sobre o assunto e se mostraram confusos ao responder a certas questões.

Todos os entrevistados concordaram que o currículo da Unirio é dominado pelo tonalismo. Três destes acreditam que tal predomínio não condiz com suas realidades musicais. Quatro afirmam que o predomínio do tonalismo no currículo é, sim, compatível com suas práticas musicais, porém, três destes, assim como os três primeiros, consideram que outros sistemas musicais, como o atonalismo e, principalmente, o modalismo, deveriam ter mais espaço no currículo do curso. Esta constatação do predomínio do sistema tonal no currículo de

Licenciatura em Música da Unirio nos leva a um ponto que merece ser discutido com mais atenção.

3.2 O predomínio do tonalismo

Antonio Jardim (2002) critica o ensino oficial de música do Brasil que, segundo ele, é baseado em um modelo conservatorial europeu desvinculado da realidade musical brasileira.

Ao longo desses anos, pude constatar a necessidade de um projeto de reforma radical numa estrutura vigente completamente ultrapassada, infelizmente ainda utilizada nas escolas de música oficiais brasileiras, creio que desde que a primeira foi fundada. Essa estrutura curricular, vetusta e caduca, vige amplamente baseada ainda no modelo do Conservatório de Paris, do século passado [século XIX]. Ela é entendida como praticamente imutável por aqueles que fazem das instituições de ensino musical uma grande espreguiçadeira, para saciar a sua preguiça de pensar outras possibilidades mais condizentes com nossa cultura, nossa história e o próprio vigor de nossa musicalidade (JARDIM, 2002, p.105).

Sobre este modelo conservatorial, o autor afirma consistir em “uma série de práticas inflexíveis e irrefletidas” (p.108) que privilegia a tradição escrita como fonte de conhecimento musical e, através dela, historia, analisa e estetifica a música, desconsiderando quase totalmente outras conformações culturais, numa perspectiva etnocêntrica da qual nós mesmos estamos excluídos. Dentro dessa tradição musical europeia, a que se refere, está a música conhecida como “erudita” e o sistema tonal. Neste caso, a música de tradição não escrita, desprestigiada neste modelo de ensino, é a música popular, sobretudo a música modal. Ao negligenciar outras formas de se fazer e entender a música que não a da tradição tonal europeia e pela mentalidade vigente nas escolas de música, que desconsidera o que o aluno traz consigo e banca a ideia de que este ao sair está “formado” profissionalmente, Jardim (2002) afirma que surgem lacunas na formação destes músicos, que se dão conta disso já no âmbito efetivamente profissional. “Isso tem consequência que as escolas informais sejam quase sempre mais decisivas do que as formais para a formação de músicos efetivamente atuantes” (p.110).

Souza (1993) faz crítica semelhante ao defender o uso de repertório popular nas aulas de música que, segundo ela, costumam ser baseadas em valores europeus. A autora afirma que “não basta que se tenha vontade e iniciativa para trabalhar com música popular. É necessário, acima de tudo, que se veja essa música com seus próprios olhos e não com olhos de outras formas de música e interpretação” (p.59). Neste ponto, critica a falta de abertura e a desatualização dos professores de música, que são ignorantes dos estilos musicais com que estão familiarizados seus alunos. Estes professores, então, difundem em suas aulas a ideia de que a música que ele traz, a erudita, possui maior qualidade do que a música que seus alunos trazem, já que não se enquadram na estética e nos conceitos teóricos que predominam nas academias. Desta forma, se impõe a visão ideológica dominante defendida nos mais elevados níveis de ensino musical, as Universidades, e se estabelece o descaso com os anseios da comunidade.

Utilizando, valorizando e reforçando padrões culturais alheios aos padrões dos alunos o professor está favorecendo a que uma grande maioria se sinta discriminada, desestimulada, e, conseqüentemente, levada ao imperativo da falha e do desprezo pela atividade musical formalizada (SOUZA, 1993, p167).

Para Jardim (2002), este é um modelo meramente reprodutor de si mesmo. Isto se dá na medida em que os músicos formados dentro deste modelo passam a desempenhar funções docentes. “Em geral, por despreparo total para seu exercício, acaba por repetir a desgraça que sofreu, fazendo com que seus alunos passem pelo mesmo sofrimento” (p.109).

Esta situação nos remete ao conceito de “senso comum pedagógico” desenvolvido por Cipriano Luckesi (2005). O autor define senso comum como “conceitos, significados e valores que adquirimos espontaneamente, pela convivência, no ambiente em que vivemos” (p.94). Essa compreensão da realidade, adquirida de forma acrítica e sem vinculações efetivas com os elementos da realidade, se opõe ao que Luckesi chama de senso crítico.

Esse fato - o desvinculamento efetivo da realidade - permite que os ditames do senso comum permaneçam dogmáticos e admitidos como certos por gerações e gerações. (...) O senso comum, em geral, possui articulações com interesses axiológicos que o sustentam: interesses de autoridade, econômicos, políticos, religiosos, do modelo social no qual vivemos etc., interesses que são externos ao desvendamento da realidade (LUCKESI, 2005, p.95)

Como o desenvolvimento do senso crítico de uma pessoa aumenta seu potencial de questionamento e luta por mudanças, convém aos setores dominantes que o senso comum impere em seu meio, mantendo assim o *status quo*. Quando esse mecanismo de proliferação do senso comum é aplicado à educação, sua penetração é potencializada.

Ao analisarmos o ensino formal de música no Brasil descrito aqui, fica claro que existe um caso de senso comum em que a música tonal europeia é entendida como a verdadeira música, superior às demais e única digna de ser objeto de estudos (SOUZA, 1993). De acordo com esta ideia, aplicam-se os conceitos teóricos que a constituem para entender outras formas de música que não foram desenvolvidas dentro do mesmo contexto. Consequentemente, estas “outras músicas” acabam sendo consideradas “erradas”, “pobres”, “mal feitas”, “sem harmonia”, ou sequer são consideradas como música. Isto reproduz a mesma visão eurocentrista preconceituosa de Fétis (1844), apresentada no primeiro capítulo desta pesquisa, em que afirma que a música modal do resto do mundo era primitiva, decorrente de uma menor capacidade cognitiva desses povos. Neste contexto, o setor dominante dentro do ensino acadêmico de música no Brasil se mostra ser o erudito, a quem interessa formar plateia.

Na Unirio observamos certa abertura em relação à música popular, vide a existência do curso de Bacharelado em MPB e, dentro do currículo de Licenciatura em Música, de disciplinas como: História da Música Popular Brasileira; Harmonia de Teclado, que desenvolve um estudo de harmonia aplicada ao teclado com base em repertório da MPB; Prática de Conjunto, que trabalha exclusivamente com MPB; Prática de Orquestra de Música

Popular; Músicas de Tradição Oral no Brasil; e, como disciplinas optativas, Violão Popular e Piano Popular. Porém, se notam no currículo, ainda, traços de um eurocentrismo implícito em fatos simples, como a escolha do nome das disciplinas. Por exemplo, as disciplinas que tratam da história da música de concerto europeia estão dentro do curso com o nome de “História da Música”, enquanto a que trata da história da MPB é chamada “História da Música Popular Brasileira”. Existem, no currículo, diversas disciplinas optativas de instrumentos complementares. As que têm enfoque em repertório popular, como “Violão Popular” e “Piano Popular, se diferenciam pelo nome das demais, que têm como repertório básico a música erudita. O padrão estabelecido, portanto, é a música erudita europeia. E, ainda assim, a música popular que predomina nestas disciplinas citadas é a que tem o tonalismo como estrutura básica, como o choro, o samba e a bossa nova, que não deixam de estar, de certa forma, dentro de padrões da música europeia.

É importante frisar que não se nega aqui a importância do tonalismo na formação dos alunos do curso, já que é inegável a grande infiltração que este sistema musical tem na música mundial. Porém, vemos que tamanho predomínio do tonalismo sobre o modalismo no currículo do curso é artificial e não corresponde à realidade musical da comunidade onde está inserido.

CAPÍTULO 4

POSSIBILIDADES PEDAGÓGICAS DO MODALISMO

Tendo constatado que o modalismo não é trabalhado de forma satisfatória no curso de Licenciatura em Música da Unirio, nos ocuparemos agora em levantar sugestões sobre como esse assunto poderia ser implementado de forma mais eficiente no currículo do curso. Com tal objetivo, foram colhidas opiniões de dois especialistas no assunto, que tiveram a oportunidade de estudar o modalismo a fundo no Brasil e fora do país e são provenientes de “escolas” musicais distintas, o que nos dará uma visão mais abrangente sobre o assunto. Sobretudo, são professores de música com experiência em trabalhar com modalismo em suas aulas.

Primeiramente, abordaremos as ideias do professor Helio de Oliveira Sena, obtidas em entrevista concedida ao autor desta pesquisa no dia 22 de Novembro de 2011. Sena é professor, compositor, maestro, pesquisador, arranjador e produtor musical. Iniciou seus estudos formais em 1959 na Academia Lourenzo Fernandes e na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nos anos 1960 foi para a União Soviética e estudou no Conservatório Tchaikovsky de Moscou, onde teve a oportunidade de estudar o universo modal de forma profunda. De volta ao Brasil, se tornou professor da Unirio e ministrou cursos livres por todo o país, difundindo o ensino do modalismo. Como pesquisador, dedicou-se durante muitos anos ao estudo da música regional nordestina, culminando com sua tese de livre docência “O Modalismo Nordestino e suas implicações harmônicas”.

Em seguida, serão expostas as ideias de Flavio Goulart de Andrade, obtidas em entrevistas realizadas em Novembro de 2011. Goulart é guitarrista, compositor, arranjador, professor e produtor musical. Viveu na França nos anos 1980, tendo estudado no

Conservatório de *Strasbourg* e em uma importante escola de *jazz* em Paris, o *Institut Art Culture Perception* (IACP), onde mais tarde lecionou Harmonia e Improvisação Modal. Em 1987 retornou ao Brasil e passou a dar aulas de guitarra, Prática de Conjunto e Harmonia e Improvisação Modal na Pro-Arte, no Rio de Janeiro, onde também havia sido aluno em meados dos anos 1970.

4.1 A proposta de Helio Sena

Para buscarmos exemplos de como o modalismo pode ser trabalhado dentro de um curso superior de música, podemos recorrer à própria história da Unirio. Ao se tornar professor da escola de música da Universidade, o Instituto Villa Lobos (IVL), quando este ainda se situava na praia do Flamengo, descendente do Conservatório de Canto Orfeônico, o professor Helio Sena sentiu a necessidade de uma maior presença de música popular brasileira no ensino do curso. Tendo como referência o Conservatório Tchaikovsky de Moscou, onde existia um forte incentivo a pesquisas sobre o folclore nacional, implantou o estudo do folclore brasileiro no curso, o que proporcionava um contato direto dos alunos com a música modal. Desde então, o modalismo foi uma tônica recorrente em suas aulas, até o momento em que se afastou da Unirio.

Sena (2011) acredita que é preciso que seja atribuída ao modalismo a real importância que este tem na história da música e não considerar os modos como estruturas arcaicas e ultrapassadas, quando ainda estão vivos nas culturas de diversos povos. O professor enxerga o sistema tonal como um conjunto de procedimentos melódicos e harmônicos que se consolidou em certo período na música europeia que proporcionou uma série de desenvolvimentos musicais que podemos verificar até hoje. Todavia, este foi um período em que apenas dois modos, maior e menor, eram utilizados, enquanto os demais não eram desejáveis dentro desse

sistema por não possibilitar certos procedimentos inerentes a este. Disto resultou que, na medida em que o tonalismo europeu se difundia sobre outras culturas, levando os inegáveis ganhos que proporcionou à música, havia também um processo de empobrecimento na variedade de modos usados nas demais culturas musicais. No período Romântico, porém, estes modos foram resgatados por diversos compositores. O resultado de todo esse processo, segundo Sena (2011), é que temos na música atual uma mistura de características do modalismo com o tonalismo. O modalismo, portanto, é anterior ao sistema tonal, é a base deste e continua fazendo parte da música atual. A compreensão do modalismo, então, é fundamental para a compreensão do desenvolvimento da música ao longo da história. A falta desta reflexão dentro das Universidades pode gerar uma série de preconceitos sobre o assunto e a não preservação da riqueza modal encontrada nas músicas populares brasileiras.

Tendo esta convicção, o professor difundiu o ensino do modalismo no IVL. Eram feitas Práticas de Conjunto com músicas modais, Oficinas de Música que trabalhavam improvisos e criações dentro do universo modal, análise de formas modais e percepção musical, harmonia e polifonia modais. Em determinado momento, foi solicitado a Sena, que trabalhava todas estas questões dentro das disciplinas que oferecia, como Percepção Musical, Prática de Conjunto e Oficina de Música, que criasse uma disciplina optativa que reunisse todos estes aspectos da música modal. Foi criada, então, a EMM, citada no capítulo anterior, que ficou como uma espécie de legado deixado pelo professor nos currículos dos cursos do IVL.

Sena (2011) defende que o ensino de música deve se dar de uma forma prática e com uma boa dose de improvisação, que, segundo ele, proporciona uma dinâmica cerebral que torna o aprendizado de música mais eficiente. Desta forma, condena a insistência observada nos cursos de música em escrita e teoria musical em detrimento da prática, que causa uma

visão de música estéril, que “nada tem a ver com som”, que afasta bons músicos do ensino formal, ou, até mesmo, da carreira musical.

Eu sempre sonhei em fazer uma reforma básica da escola. Aquela em que eu participei e, em grande parte, fui eu quem fez [na praia do Flamengo], já não me agrada mais. (...) Teria que ser muito mais radical. Começaria por aí: um vestibular que aceita todo mundo que mexe com instrumento harmônico e improvisa bem. Esse negócio de grafia etc viria depois (SENA, 2011).

Nesta reforma a que Sena (2011) se refere, estaria a implantação do modalismo em todas as disciplinas, surgindo como uma “reavaliação do que seja a música e a função do modo nesse painel”. Assim, o professor propõe que as disciplinas teóricas, como História da Música, Harmonia e Análise Musical tenham a função de discutir esta questão e sugere que disciplinas práticas, como, por exemplo, Prática de Conjunto e Canto Coral, utilizem também um repertório modal.

4.1 A proposta de Flavio Goulart de Andrade

O primeiro contato de Andrade com o modalismo se deu através de seu interesse pelo *jazz* e seus mecanismos de improvisação. Seguindo esta linha, iniciou seus estudos de forma autodidata, apoiado em uma bibliografia indicada por amigos. Já na França, no Conservatório de *Strasbourg*, além das disciplinas convencionais de um curso de música erudita, teve a oportunidade de ter uma cadeira voltada para a guitarra e o *jazz*, o que, segundo ele, aguçou ainda mais seu interesse pelo modalismo. Passou, então, a pesquisar o assunto nas bibliotecas francesas, assim como comprou livros sobre a teoria do modalismo de diversas culturas orientais, tais como a da Índia, da Líbia, da Argélia, da Tunísia, da Turquia, do Vietnã, da China e do Japão. Também estudou no IACP, uma escola de *jazz* em Paris, onde o ensino era voltado exclusivamente para o modalismo, polimodalismo e atonalismo.

Todavia, Andrade (2011) afirma que percebia lacunas no ensino do modalismo dentro do meio do *jazz*. Seu interesse era mais amplo, passando pela música brasileira, pela música erudita e pelas diversas culturas musicais orientais. Ao se tornar, depois de formado pela instituição, professor do IACP, sistematizou um curso de Harmonia e Improvisação Modal agregando informações granjeadas por meio de suas pesquisas, tanto nos universos orientais, como no modalismo e no polimodalismo do *jazz*. Seu curso fez sucesso entre os alunos, o que se repetiu, quando, de volta ao Brasil, lecionou na Pro-Arte, no Rio de Janeiro.

Tendo, portanto, notável experiência com a música modal, Andrade (2011) faz críticas ao ensino desta no Brasil. Primeiramente, por conta de uma “panacéia tonalista, que tenta explicar todos os obstáculos sob a ótica tonal”. Além disso, critica o fato de boa parcela dos estudos sobre o tema tratarem apenas dos aspectos folclóricos, o que os tornam defasados em relação ao momento histórico.

Andrade (2011) faz uma distinção entre três tipos de modalismo históricos: O “pré-tonal”, praticado pelos povos da Antiguidade, que sucumbiu no ocidente perante a imposição do tonalismo; o “neomodalismo”, que se refere à música resultante das incursões de compositores eruditos do final do período Romântico, tais como *Glinka, Grieg, Rimsky-Korsakov, Dvorák, Bartok e Kodály*, à música folclórica de seus países, aplicando esses elementos na música de concerto; e, por fim, o que Andrade (2011) chama de “modalismo contemporâneo”, presente na música atual do ocidente, principalmente sua vertente popular, em gêneros como o *blues*, o *rock*, o *jazz*, a música flamenca, a MPB, a música instrumental do Brasil, entre outros.

É imprescindível, portanto, segundo Andrade (2011), que o curso de harmonia seja atualizado, incorporando conhecimentos sobre o modalismo contemporâneo, para que o ensino de harmonia esteja mais adequado aos nossos fazeres musicais.

De acordo com o fluxograma empregado em seus cursos, Andrade (2011) sugere a abordagem dos seguintes conteúdos:

Primeiro Período

- tetracordes
- escalas do sistema grego
- cifragem de acordes
- omissão, espaçamento e dobramento
- condução de vozes
- relação modo/acorde

Segundo Período

- escalas do sistema menor harmônico
- escalas do sistema menor melódico
- escalas do sistema pentatônico natural
- cadências harmônicas (tonais, modais e híbridas)
- funções harmônicas
- compressão modal
- substituição de acordes

Terceiro Período

- modos blues
- escalas do sistema simétrico diminuto
- escalas do sistema de tons inteiros
- empréstimo modal no modalismo
- *inside e outside*

Quarto Período

- modos sintéticos

- acordes quartais
- acordes secundais
- acordes compostos
- fragmentos modais
- poliacordes
- acordes híbridos
- harmonia em espelho

Como complemento ao conteúdo sugerido, poderia haver um curso de Improvisação Modal dividido em quatro períodos, que funcionaria com uma prática de conjunto, onde seriam aplicados pelos alunos os conhecimentos adquiridos nas aulas teóricas utilizando técnicas de improviso.

Dentro da proposta de Andrade (2011) podemos perceber a mesma importância atribuída à improvisação que Sena (2011) defende. O primeiro é oriundo da “escola” do *jazz*, que, esclarece ele, é, sobretudo, uma “escola” de improvisação, mais do que o ensino de um estilo musical em si. Fica claro, portanto, o consenso entre os dois professores sobre a necessidade de mais prática musical no curso, onde está incluída, é claro, a música modal.

Sobre as disciplinas teóricas, Sena (2011) sugere que todas as disciplinas contemplem o modalismo. Andrade (2011) foca no curso de Harmonia que, segundo ele, deveria ser reformulado para se adequar ao que é feito na música atual. Desta forma, incluiria tanto aspectos do modalismo como do tonalismo, sem abrir mão, por exemplo, do ensino de técnicas de condução de vozes, porém de uma forma contemporânea. Para ele, as atuais disciplinas obrigatórias de Harmonia do currículo do curso, Harmonia I e II, têm um programa ultrapassado que não tem relações com a música atual. Ele vai além ao considerar que estas disciplinas citadas deveriam ser oferecidas como disciplinas optativas de Harmonia temática sobre o período Clássico e não como disciplinas obrigatórias dentro do currículo básico do curso.

CONCLUSÃO

Após ficar esclarecido do que se constituem o tonalismo e o modalismo, estas definições foram levadas para a análise do repertório com que estão familiarizados os alunos e ex-alunos do curso de Licenciatura em Música da Unirio. Observou-se que o modalismo é efetivamente vivo em seus universos musicais, que abrangem culturas musicais variadas, como o *rock*, o *pop*, a MPB, o *jazz*, a música eletrônica, a música para coro e diversos gêneros brasileiros.

A pesquisa, então, se voltou para o currículo do curso para averiguar se este proporciona aos alunos um estudo satisfatório do modalismo e ficou constatado que não. A conclusão a que se chega é que, ao reproduzir um modelo europeu tradicional como base de seu currículo e restringir a abrangência da música popular trabalhada ao longo do curso a gêneros predominantemente tonais, negligenciando o estudo do modalismo, o ensino no curso de Licenciatura em Música da Unirio não parte da dimensão de seus educandos, fato que é objeto de críticas por parte de diversos pensadores da educação musical. Conforme demonstra a pesquisa realizada aqui, os alunos do curso não têm como perfil predominante o trabalho com música erudita e dentro da música popular com que estão habituados o modalismo é presente de forma consistente.

Tendo em vista que novos professores de música são formados pelo curso em questão, deve-se ter o cuidado para que não se imponha a estes uma visão fragmentária e tendenciosa da música, que lhes transmite uma interpretação deturpada sobre a própria música que praticam e que tem embutida uma ideia de inferioridade desta em relação à música tonal europeia. Ao reproduzirem, estes professores formados, esta mentalidade aos seus alunos, se

difundem, através do senso comum, ideias eurocentristas ultrapassadas que põe em risco a riqueza e o vigor da nossa música.

A entrevista realizada com o professor Helio Sena (2011) demonstrou que o modalismo não seria uma novidade no curso de Licenciatura em Música da Unirio, visto que o próprio costumava trabalhar isto enquanto professor do IVL. É preciso, portanto, que isto seja resgatado, porém, de uma forma atualizada, como sugeriu Flavio Goulart de Andrade (2011). A proposta levantada aqui é a de uma reforma curricular que inclua o modalismo em todas as disciplinas, não concentrado em apenas uma, e que renove programas de disciplina que ficaram “cristalizados” no tempo, como os dos cursos de Harmonia, História da Música e Análise Musical. Também seria interessante se houvessem mais oportunidades de prática musical e improvisação para os alunos dentro do curso, o que não só complementar, como seria uma importante via para a assimilação dos conteúdos ensinados.

Esta monografia tem a pretensão de servir como uma pequena manifestação a favor de um ensino de música mais democrático, atual e comprometido com a realidade musical brasileira no IVL, o que passa, necessariamente, pela readoção do modalismo em seus currículos. Reiterando, não existe aqui a insinuação de que o tonalismo não seja importante para a formação dos alunos do curso. Porém, isto não pode se dar através de um enfoque fragmentado e excludente de outros sistemas musicais igualmente importantes. Cabe aos alunos e professores do curso que tiverem esta mesma percepção levar esta discussão adiante para o aprimoramento do curso de Licenciatura em Música da Unirio.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Flávio Goulart de. Entrevista concedida a Arthur M. M. Braga. Rio de Janeiro, 2011.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: Arte*. Brasília: MEC /SEF. 1998.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, Vol. 1, 1986.

FÉTIS, F.J. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris e Brussels, 1844. In : HYER, Brian. "Tonality". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 2001.

FLAUZINO, Isabel Cristina Maciel. O Ensino do Modalismo na Escola Regular de Música. 2008. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

HYER, Brian. "Tonality". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 2001.

JARDIM, Antonio. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade cultural brasileira. *Revista Plural*, Rio de Janeiro: EMVL, VOL.2, p. 105-112, 2002.

LUCKESI, Cipriano. Filosofia do cotidiano escolar: por um diagnóstico do senso comum pedagógico. In: _____. *Filosofia da Educação*. São Paulo: Cortez, 2005, p.93-107.

MEDEIROS Jr, José Gomes. Reflexões sobre multiculturalidade no contexto dos licenciandos em música na UNIRIO. 2009. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação: Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PAZ, Ermelinda A. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Editora Musimed, 2002.

POWERS, Harold S. et al. "Mode". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 2001.

SENA, Hélio de Oliveira. Entrevista concedida a Arthur M. M. Braga. Rio de Janeiro, 2011. Gravador digital (85 min).

SOUZA, Cássia Virgínia Coelho de. A função da música popular na educação musical contemporânea. *Fundamentos da educação musical*, Salvador: ABEM, n.1, p.157-178, mai. 1993.

UGARTE, Anita Mattos Mezo. Estrutura da Música Modal: a importância do ensino do Modalismo nos cursos acadêmicos. 2005. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Top cifras. Disponível em <www.cifraclub.com.br> Acesso em 6 nov. 2011.