

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA LOBOS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA, HABILITAÇÃO  
MÚSICA.

O MERCADO MUSICAL BRASILEIRO E O CURSO DE BACHARELADO EM MPB DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

VINICIUS GONÇALVES MOULIN

RIO DE JANEIRO, 2006.

O MERCADO MUSICAL BRASILEIRO E O CURSO DE BAICHARELADO EM MPB  
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Por

VINICIUS MOULIN

Monografia apresentada para conclusão do curso  
de Licenciatura plena em Educação Artística,  
habilitação Música da UNIRIO sob a orientação  
do professor Ms. Ricardo Ventura.

RIO DE JANEIRO, 2006.

MOULIN, Vinicius G. *O Mercado Musical Brasileiro e o curso de Bacharelado em MPB da Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro*. 2006. Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura plena em Educação Artística, habilitação Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO:

Atualmente não existe na UNIRIO nenhum curso que prepare o músico para o mercado de trabalho de música popular. O curso de Bacharelado em Música - Habilitação Música Popular Brasileira é o que fica mais próximo desse objetivo, porém não cumpre integralmente a tarefa. O graduando do curso de MPB frequentemente tem que estudar com professores particulares que atuam no mercado, buscando completar a formação que não têm na faculdade.

O objetivo do trabalho é investigar por que isso acontece, através do estudo da grade curricular de MPB, e também propor algumas mudanças para melhoria do curso e aproximação do aluno ao mercado de trabalho.

Como metodologia, utilizamos uma pesquisa qualitativa através de entrevista com uma amostra intencional de profissionais atuantes no mercado de música de entretenimento para coleta de suas características, e a análise da grade curricular do curso de Bacharelado em Música – Habilitação Música Popular Brasileira, com base em textos de CARNEIRO (2005-2006), FREIRE (1996) e RIBEIRO (2003).

Baseado nos estudos sobre os músicos atuantes no mercado e o estudo da grade curricular do curso de MPB, concluímos que:

A falta de aulas dos instrumentos utilizados com mais frequência na produção de música popular brasileira dificulta muito a aproximação do aluno e do mercado de trabalho. Concluímos também que a concepção da grade curricular do curso é adequada, porém muitas disciplinas que compõe essa grade são ministradas sem levar em consideração a produção da Música Popular Brasileira, o que distancia muito a realidade do graduando de MPB do conteúdo estudado, distanciando-o do mercado de trabalho em que ele está querendo se inserir.

Propomos então como principais mudanças no curso a alteração da carga horária de disciplinas que já são ministradas, e defendemos que se acrescentem aulas de instrumentos utilizados na produção da música popular brasileira nos últimos anos.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira – Mercado Musical – Avaliação do Currículo.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – O MERCADO MUSICAL DE ENTRETENIMENTO	
1.1 O espetáculo musical como forma de entretenimento.....	3
1.2 Caracterização do mercado musical de entretenimento.....	3
CAPÍTULO 2 – O MÚSICO DESSE MERCADO E SUA FORMAÇÃO	
2.1 As habilidades necessárias ao músico do mercado de entretenimento.....	5
2.2 Por que a grande maioria dos músicos atuantes no mercado não frequenta a academia?.....	7
2.3 O processo de aprendizagem informal.....	8
CAPÍTULO 3 – O CURSO DE BACHARELADO EM MPB DA UNIRIO	
3.1 Análise crítica do currículo.....	11
DISCUSSÃO E CONCLUSÃO.....	13
INDICAÇÕES DE FONTES CONSULTADAS.....	16
ANEXOS.....	18

## INTRODUÇÃO

Esta monografia pesquisa a relação entre o mercado brasileiro de música de entretenimento, os músicos atuantes nele e o curso de bacharelado em Música Popular Brasileira da UNIRIO.

Com a profissionalização do mercado da música de entretenimento, os músicos que desejam ingressar nele estão sendo cada vez mais exigidos, tendo que buscar uma formação sólida e bem direcionada. Posso dizer tanto por experiência própria quanto por observação que isto não é tarefa fácil. As faculdades brasileiras em geral priorizam um tipo de música e de músico muito distante desta realidade profissional e quase ignoram o músico com objetivo de ingressar no mercado.

Assim, muitos estudantes acabam gastando verdadeiras fortunas indo estudar em escolas estrangeiras ou tendo aulas particulares e estudando por conta própria livros e métodos estrangeiros e nacionais, o que acaba sendo muito difícil, além de excluir muitos músicos sem condições financeiras para isso.

Na UNIRIO, escolhida para este estudo, existe um curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira, que certamente seria o mais adequado para formar um músico voltado ao mercado de entretenimento, mas que aparentemente, não vem cumprindo tal tarefa.

Este trabalho tem como objetivo pesquisar por que isso acontece e propor mudanças para que esse problema seja resolvido.

Primeiro caracterizamos o mercado de música de entretenimento para delimitar nosso espaço de trabalho. Depois caracterizamos seus músicos, utilizando como metodologia pesquisa qualitativa através de entrevistas. Estando o mercado analisado e as características do músico traçadas, partimos então para estudar o curso de MPB, através dos seus documentos oficiais, como grades curriculares e ementas de disciplinas. Entrevistamos também os alunos do curso,

para saber deles o que mais sentem falta no curso. Infelizmente poucos alunos responderam ao questionário, não constituindo um bom espaço amostral, mas sendo válido ao menos como informação. Assim temos informações do curso e seus alunos e do mercado e seus músicos, podemos ver o que falta no curso e propor as mudanças necessárias para adequá-lo a realidade.

Quero deixar claro que minha intenção não é criticar negativamente o curso oferecido pela faculdade e sim contribuir para melhoria de sua qualidade, tornando a UNIRIO e até outras Universidades mais úteis à sociedade, através da inclusão de mais músicos no ambiente acadêmico, melhorando a qualidade do músico, da produção musical e do mercado de trabalho.

## CAPÍTULO 1: O MERCADO MUSICAL DE ENTRETENIMENTO

### 1.1 O espetáculo musical como forma de entretenimento:

Utilizei a expressão mercado musical de entretenimento por que é a mais apropriada para delimitar meu estudo, e então se faz necessário explicá-la melhor. Alguns autores se referem a tal espaço como mercado musical, ou como mercado da música popular, mas eu entendo que mercado musical é muito abrangente, pois pode significar o mercado de aulas de educação musical, aulas de música, gravações, composição de trilhas sonoras, concertos, concursos, e todas as inúmeras possibilidades que uma carreira de músico traz. Já a expressão mercado da música popular coloca em discussão o que é popular e o que é erudito, o que eu não julgo apropriado a este trabalho. Pensei então em música de entretenimento, termo mais abrangente em relação a gêneros e mais específico em relação a sua função.

Existe um mercado de entretenimento, ou indústria cultural, que se desmembra em diversos tipos de espetáculos, como peças teatrais, filmes, espetáculos de dança e o espetáculo musical, mencionado popularmente como show, que é o que nos interessa.

### 1.2 Caracterização do mercado musical de entretenimento:

O espetáculo musical é um dos mais importantes campos do mercado de entretenimento, é um dos que atinge e influencia uma quantidade maior de pessoas e movimentam grandes volumes de dinheiro, se tornando assim um bom mercado de trabalho para músicos.

Os espetáculos costumam contar com um artista principal, cantor, compositor ou instrumentista, sobre qual é feito intenso trabalho de marketing nos maiores veículos de mídia,

e conta também com inúmeros outros profissionais, como técnicos de som, de iluminação, e de músicos que nem sempre aparecem na mídia, mas que são de fundamental importância para o sucesso geral do trabalho. O músico que se põe disponível para o mercado tem que ser muito bom, pois muito dinheiro está envolvido nesse processo. Para produzir um disco ou show tem que se pagar o estúdio, o músico, a hora de trabalho dos técnicos de luz, som, cenário e palco, passagens e hospedagens, transporte de material montagem de estruturas de palco, e mais inúmeros detalhes que acarretam altos custos a produção de um espetáculo. Por causa disto são poucas as produtoras de grandes shows e gravações, e menos ainda são os arranjadores ou arregimentadores de bandas. Então, o mercado embora amplo tem de a ser muito restrito a novos músicos, pois se um músico é chamado para fazer algum trabalho e não o faz bem, tem de se chamar outro, e pagar para movimentar toda a estrutura novamente. Não é difícil concluir que dificilmente este músico terá outra oportunidade de trabalhar nesta ou em outras produções, pois como disse o guitarrista João Castilho em entrevista: “como o mercado musical é um mercado restrito, às vezes você queima um cartucho e você não vai ter ele nunca mais, você não vai ter mais uma chance (...) Se chegar lá e não funcionar ele não chama mais, e aí esse nome não está mais no caderno do cara, por que ele não pode gastar dinheiro, estúdio é caro” (Entrevista concedida por João Castilho ao autor em junho de 2006). Por essas informações é possível entender o mercado e ver como os músicos são exigidos, e tem que estar muito bem preparados. Mas o que vem a ser “bem preparado?” Quais são os fundamentos que o músico deve dominar para ter sucesso no mercado? Essas perguntas serão respondidas no próximo capítulo, que trata especificamente do músico, baseando-se em entrevistas com profissionais ativos e bem sucedidos no mercado para conseguir respostas consistentes que possam orientar esta pesquisa.

## CAPÍTULO 2: O MÚSICO DESTE MERCADO E SUA FORMAÇÃO:

### 2.1 As Habilidades necessárias ao músico do mercado de entretenimento:

Como dito anteriormente, o músico de mercado é muito exigido. Mas exigido como?

No roteiro da entrevista realizada com os profissionais atuantes no mercado, a primeira pergunta era: Quais os fundamentos musicais mais necessários ao músico de mercado?

Todos os entrevistados responderam que o ponto mais importante era saber se colocar, ou saber tocar em conjunto, saber o que a música pede do seu instrumento.

Muitas vezes as situações de trabalho aparecem de maneira inesperada, e nem sempre um material escrito é oferecido. Para conseguir se sair bem nessa situação, é necessário que o músico saiba se colocar em conjunto. Que saiba o que e quando tocar (acorde, nota) e quando deve ficar em silêncio. Para isso é necessário ter bastante experiência prática em conjunto. Isso foi apontado pela maioria dos entrevistados como um dos pontos de maior importância. Foi apontado também por 75% dos entrevistados que essa prática deve ser supervisionada por um professor que tenha tido essa experiência de trabalho.

Outro aspecto importantíssimo é dominar o instrumento que toca. João Castilho afirma que “isso chega a aspectos extremos” (...) “não tem limites” (Entrevista concedida por João Castilho ao autor em junho de 2006), e Fernando Vidal que “você tem que saber tudo do seu instrumento, inclusive como timbrar, no caso do nosso (Guitarra)” (Entrevista concedida por Fernando Vidal ao autor em junho de 2006). O aspecto do domínio do instrumento pareceu óbvio a todos os entrevistados.

O domínio de “teoria musical” como disse a maioria dos entrevistados, que quer dizer leitura e escrita (confirmado por mim em pergunta direta na própria entrevista) é muito bem vindo. Nenhum entrevistado se mostrou contra ou desmereceu o assunto. Na verdade, a maioria foi aprender a ler depois que já tinha um bom domínio do instrumento, mas todos acham muito importante a questão da leitura no mercado atual.

Dada a constante urgência do mercado, em situações de gravações, por exemplo, é comum termos a harmonia cifrada para instrumentos harmônicos e partes escritas convencionalmente para instrumentos melódicos (sopros como Flauta, Sax, Trompete e Trombone são exaustivamente usados e encontram muito essa situação).

Todos os entrevistados afirmaram que o domínio da sonoridade do instrumento é fundamental, e no caso de guitarristas e baixistas isso inclui algum conhecimento sobre amplificadores e como timbrá-los. Alguns também acham importantes aulas de arranjo e análise de performance, ou seja, analisar a performance de algum instrumentista numa gravação, seja como instrumento principal ou acompanhador, e não analisar a peça do ponto de vista da análise musical tradicional.

## 2.2 Por que a grande maioria dos músicos atuantes no mercado não frequenta a academia?

A maioria dos músicos atuantes no mercado de entretenimento não frequentou um curso superior em música. Segundo os próprios entrevistados isso se deu por que na época em que começaram a estudar as faculdades de música do Brasil só tinham cursos de música erudita ou de instrumentos utilizados na produção de música erudita. E dado à diferença de idade entre os entrevistados, essa “época em que começaram a estudar” compreende um bom período de tempo, desde 1953, ano em que Marcio Mallard, o entrevistado mais velho começou a estudar até a 1986, quando João Castilho e André Rodrigues, os mais novos, começaram a estudar.

Ao responderem à pergunta “Por que você não fez uma faculdade de música?”, tive como respostas as seguintes colocações:

“Nuca me passou pela minha cabeça (fazer faculdade de música). Na realidade, eu quando entrei para faculdade (engenharia civil), eu já tocava, já era meio manjado no meio, eu já tava meio por ali”... (Entrevista concedida por João Castilho ao autor em junho de 2006).

“Eu sabia que o fato de ser ou não formado em música não ia me ajudar em nada no mercado por que todo mundo que eu conhecia que tocava, ninguém era formado em música. Então eu não via o por que, que pra chegar no meu sonho de ser músico, de viver de música, precisaria (fazer faculdade de música). (Entrevista concedida por João Castilho ao autor em junho de 2006).

“Se hoje praticamente não existe, e na época então não existia nada de guitarra.”

(Entrevista concedida por Fernando Vidal ao autor em junho de 2006)

“Eu tinha 6 meses talvez com o baixo na mão e um amigo me levou pra ver o Cama de Gato (conjunto)... e eu vi o Arthur tocando (Arthur Maia) tocando Imagina uma pessoa que ta com o Baixo há 6 meses, está deslumbrado e vê o cara tocando daquele jeito... eu fiquei maluco... aí eu fui pedir pra ele me dar aulas e ele me deu... muitas aulas”...

(Entrevista concedida por André Rodrigues ao autor em junho de 2006).

Ou seja, mesmo em épocas diferentes, as Faculdades de música não davam conta do conhecimento que esses músicos (não só os entrevistados, mas toda uma geração de músicos inseridos no mercado) buscavam. Além disso, na maioria das vezes as faculdades não ofereciam nem um curso do instrumento que o entrevistado tocava. No caso dos instrumentos mais usados nos conjuntos de música popular - bateria, percussão, contrabaixo elétrico, guitarra elétrica e teclado - isso continua acontecendo, como acontece na UNIRIO, que mesmo oferecendo um curso de bacharelado em MPB, não oferece aulas de nenhum desses

instrumentos. Esses são os motivos que mais contribuem para afastar o músico de mercado da academia de música.

### 2.3 O Processo de aprendizagem informal:

As faculdades brasileiras, em sua maioria, não oferecem cursos relacionados a música popular e aos instrumentos musicais nela mais utilizados, os músicos que querem ingressar neste mercado tiveram que criar uma metodologia de estudo, um processo próprio de aprendizagem para obter o conhecimento que desejavam. Naturalmente, os processos e as maneiras que serão descobertos vão variar segundo muitos fatores, mas principalmente de acordo com as condições financeiras e meio sociais em que esses músicos estavam inseridos.

Por exemplo, no grupo de músicos entrevistados, escolhidos aleatoriamente, cada um aprendeu de uma forma, mas com alguns pontos em comum.

João Castilho afirmou que seu pai também era músico, e que organizou para ele um caderno, que era uma compilação de todos os métodos de harmonia, arranjo e teoria musical que ele tinha estudado. Depois fez aulas particulares, e a partir de certo ponto, seguiu estudando sozinho. João disse em entrevista: “Eu fui obrigado a começar a estudar sozinho... eu não tinha muito pra onde ir”...

Márcio Mallard foi aprender música num projeto social da Polícia Militar de Minas Gerais, em que jovens eram recrutados e treinados para tocarem nas bandas da corporação. Depois complementou sua formação com aulas particulares de violoncelo. E não entrou na universidade por orientação do seu professor, que disse que ele já não precisava dessa instrução.

Fernando Vidal teve aulas particulares de guitarra, estudou sozinho por um tempo, e depois foi estudar no GIT, uma escola de guitarra nos Estados Unidos. Quando voltou continuou

fazendo aulas particulares com um professor americano, por correspondência. Fernando disse: “Acabei criando com essa coisa do Hendrix (“tirar de ouvido” as músicas do guitarrista Jimmy Hendrix), de estar estudando, eu acabei criando um negócio pra mim.” (uma metodologia de estudo). Estudei muito transcrevendo os outros, transcrevendo a articulação dos caras (...) Há muitos anos eu estudo com um grande mestre que é o Charlie Bannacos”...eu estudo com ele harmonia e improvisação, por correspondência” (Entrevista concedida por Fernando Vidal ao autor em junho de 2006).

André Rodrigues viu o baixista Arthur Maia tocar e foi lhe pedir aulas particulares, além de cursar disciplinas de música na UFRJ enquanto estudava Arquitetura.

André disse: “Na minha época só tinha universidade de música erudita (...) Eu fui procurar profissionais que eu via tocar e me agradava, o jeito que eles tocavam profissionalmente.” (Entrevista concedida por André Rodrigues ao autor em junho de 2006).

Podemos perceber que existem algumas semelhanças nas afirmações dos músicos entrevistados. A primeira, é que estudar sozinho, tendo que descobrir o que estudar, como estudar e onde ou com quem estudar é muito difícil. Outra é que todos eles tiveram que procurar professores particulares. Isso complica muito o desenvolvimento dos músicos. Primeiro por que nem todas as pessoas que dão aulas estão realmente aptas para isso, como foi relatado pelo Baixista André Rodrigues em sua entrevista.

“Muitas vezes, enquanto eu ia estudando eu ia caindo na mão de alguns professores que eu via que não funcionava.” (Entrevista concedida por André Rodrigues ao autor em junho de 2006).

Além disso, existe uma série de possíveis conseqüências deste aprendizado por aulas particulares, fora os mais óbvios, relacionados a competência do professor.

Por exemplo, não podemos esquecer que nem todas as pessoas têm acesso a bons professores particulares, ou até mesmo a professor algum, já que é preciso dispor de dinheiro para pagar

as aulas. Isso acaba tornando este processo excludente, já que dificulta o aprendizado das pessoas de origem mais humilde.

## CAPÍTULO 3 – O CURSO DE BACHARELADO EM MPB DA UNIRIO

### 3.1 Análise crítica do currículo:

Segundo Ribeiro (2003), “As aspirações do curso de música, os objetivos da avaliação e escolarização bem como os princípios pedagógicos musicais nascem no contexto social do campo das práticas culturais”.

Isso quer dizer que não só a construção do currículo, mas também suas avaliações, orientações e práticas devem estar de acordo com um contexto social, histórico e cultural.

“A questão é como selecionar e organizar conteúdos para possam ser assimilados e para que também sejam construídas destrezas, habilidades, valores, procedimentos e atitudes capazes de ajudar os alunos a incorporarem-se ao mercado de trabalho atual – moderno e industrializado- e, ao mesmo tempo, formarem – se como cidadãos.” (Ribeiro, 2003, p2).

Sendo assim, um currículo deveria constar então de uma parte técnico-linear tendo como enfoque o interesse técnico, com o objetivo de preparar eficientemente indivíduos para o desempenho de funções específicas em uma situação definida, como descrito por Freire 1996, e uma outra parte dinâmico-dialógico cujo interesse seria estimular a ação e a reflexão com vistas à transformação social, também descrita por Freire, 1996.

Assim teríamos um bom equilíbrio na questão do conflito teoria/prática, colocado por Freire (1996, p30) como o maior desafio a ser enfrentado pela área de música.

Confrontando o currículo do curso de MPB com esses paradigmas, percebemos, a primeira vista, um currículo um tanto confuso, por que este me parece técnico-linear quando coloca as seguintes disciplinas como obrigatórias:

Percepção Musical, Análise Musical, Harmonia, Arranjo e Técnicas Instrumentais, Transcrição de Arranjo, Análise da Canção Popular, Prática de Conjunto, Transcrição da Canção, Harmonia de Teclado e Oficina de Música.

Por outro lado, este me parece dinâmico-dialógico quando coloca as seguintes disciplinas como obrigatórias:

História da Música: Barroco ao Classicismo, História da Música: Romantismo, História da Música Popular Brasileira, História da Música Brasileira: da Colônia a República, História da Música Brasileira: Moderna e contemporânea, Folclore Musical Brasileiro, e Música e Indústria Cultural.

Mas podemos entender o que acontece vendo a colocação de Freire:

“os modelos paradigmáticos descritos por Domingues não tem um objetivo prescritivo, mas o objetivo de prover instrumental para análise curricular.”(...) cabe ressaltar que não são modelos estanques, pois, frequentemente, convivem em um mesmo currículo características de mais de um dos paradigmas descritos.” (Freire, 1996, p29)

Entende-se então o currículo de MPB como um misto de dois paradigmas, o técnico-linear e o dinâmico-dialógico, combinação que vai de acordo com o pensamento de Ribeiro, já expostos no início deste capítulo, em que o currículo deve possibilitar a construção de habilidades e destrezas, e valores, procedimentos e atitudes.

O problema então não parece estar na concepção do currículo, e sim na seleção de quais são os conteúdos, técnico-lineares e dinâmico-dialógicos, que vão - de acordo com o pensamento de Ribeiro (2003) – “ajudar os alunos a incorporarem-se ao mercado de trabalho atual.”

## DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

Agora que já foram levantadas as características dos músicos atuantes no mercado de música de entretenimento - suas habilidades e seu processo de aprendizagem – e as características do curso de MPB através da análise do seu currículo, podemos discutir o que pode ser repensado em sua estrutura.

Em primeiro lugar, o que ficou evidente foi a falta de aulas de instrumentos, pois na imensa maioria das vezes, o músico se insere no mercado como instrumentista. Ficou claro no fim do segundo capítulo que todos os músicos entrevistados fizeram aulas particulares de algum instrumento, e que isso exclui uma camada da população que não pode pagar por isso.

O curso oferece aulas de alguns instrumentos (disponíveis para consulta na grade curricular em anexo, na folha Disciplinas optativas – Grupo B), mas não oferece aulas dos instrumentos usados mais usados na produção de música popular, como Baixo Elétrico, Bateria, Guitarra Elétrica, Cavaquinho, Bandolim, e muitos outros. Além disso, os instrumentos disponíveis, como piano, canto, violoncelo e flauta, são estudados levando em conta a produção musical erudita, não levando em consideração a necessidade do graduando em MPB de aprender Música Popular Brasileira.

Aqui podemos perceber a principal falha do curso. Não se leva em consideração a produção da Música Popular Brasileira nas disciplinas oferecidas, como Harmonia, Análise Musical e até Percepção Musical. Então o graduando tem que estudar todas essas disciplinas de um ponto de vista muito distante da realidade que vivencia fora da faculdade e da realidade do mercado de trabalho em que ele está querendo se inserir.

Como já foi colocado no terceiro capítulo, não só a construção do currículo, mas também suas avaliações, orientações e práticas devem estar de acordo com um contexto social, histórico e

cultural. Logo, um currículo pensado nestes moldes teria que levar em consideração as necessidades do mercado de MPB, presentes aqui nos dois primeiros capítulos, em que se estuda as necessidades do mercado a partir de entrevistas com os próprios músicos nele inseridos.

Essas afirmações também vão de acordo com as Diretrizes Curriculares Nacionais para os cursos de graduação em música dizem:

“Concebem a formação de nível superior com uma sólida formação básica e uma fundamentação profissional fundamentada na competência teórico-prática, de acordo com o perfil de um formando adaptável às novas e emergentes demandas.” (Diretrizes Curriculares Nacionais, apud Ribeiro, 2003).

Vale destacar também, do mesmo documento:

“Orientam-se na direção de uma sólida formação básica, preparando o futuro graduando para enfrentar os desafios das rápidas transformações da sociedade, do mercado de trabalho e das condições do exercício profissional” (DCN, apud Ribeiro, 2003).

Sendo assim a adequação do currículo as necessidades do mercado de trabalho não é só uma adequação as últimas tendências dos estudos de construção crítica do currículo, mas também uma obrigação legislativa.

Vemos então a necessidade de uma adequação das disciplinas já oferecidas a produção musical da Música popular Brasileira e a necessidade da inclusão de novas disciplinas na grade curricular. Isso implicaria a contratação de novos professores, e portanto mais espaço físico. Sabendo das dificuldades financeiras, políticas e burocráticas para se manter o sistema atual, podemos imaginar o quanto seria difícil pleitear mais verbas.

Então, para não realizar um trabalho totalmente utópico, podemos pensar o que se pode fazer com a grade curricular atual.

Para se ter uma formação equilibrada do ponto de vista teórico-prática e do ponto de vista dos paradigmas técnico-lineares e dinâmico-dialógicos, o curso de MPB deveria ter como eixo as disciplinas Prática de conjunto e Arranjo e Técnicas Instrumentais, de um lado, e do outro as disciplinas Música e Indústria Cultural e História da Música Popular Brasileira. Atualmente a carga horária dessas disciplinas ainda é muito pequena, sendo somente cento e cinquenta horas de Prática de Conjunto e 120 horas de Arranjo, e somente trinta horas de Música e Indústria Cultural e sessenta horas de História da Música Popular Brasileira.

A iniciativa da UNIRIO de criar, reformar e manter um curso de Bacharelado em música Popular Brasileira frente a todas as dificuldades é realmente louvável. Existem muitos músicos buscando uma boa formação em música popular para se inserir no mercado de trabalho, e esse curso pode se tornar um ótimo caminho.

Sabemos que é difícil a busca por novas verbas para contemplar as sugestões propostas nessa discussão, então esse trabalho deve ser visto como mais uma ferramenta nessa luta, que na verdade faz parte de uma luta muito maior por um ensino público de qualidade e de acesso democrático a todas as camadas da população.

E os incomodados, que mudem o mundo.

## INDICAÇÕES DE FONTES CONSULTADAS:

CARNEIRO, Ana Luzia Magalhães. Teoria Crítica do Currículo: contribuições para uma breve reflexão sobre o papel do professor universitário nos cursos de licenciatura.

**Revista E-Curriculum**, São Paulo, v.1, n.1, dez.-jul. 2005-2006

CASTILHO, João. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, 2006 1 fita cassete (60 min).

FREIRE, Vanda L. Bellard. O ensino de Pós Graduação em Música – um enfoque pedagógico. Fundamentos da Educação Musical. Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) Série Fundamentos 3. 22-33, jun. 1996.

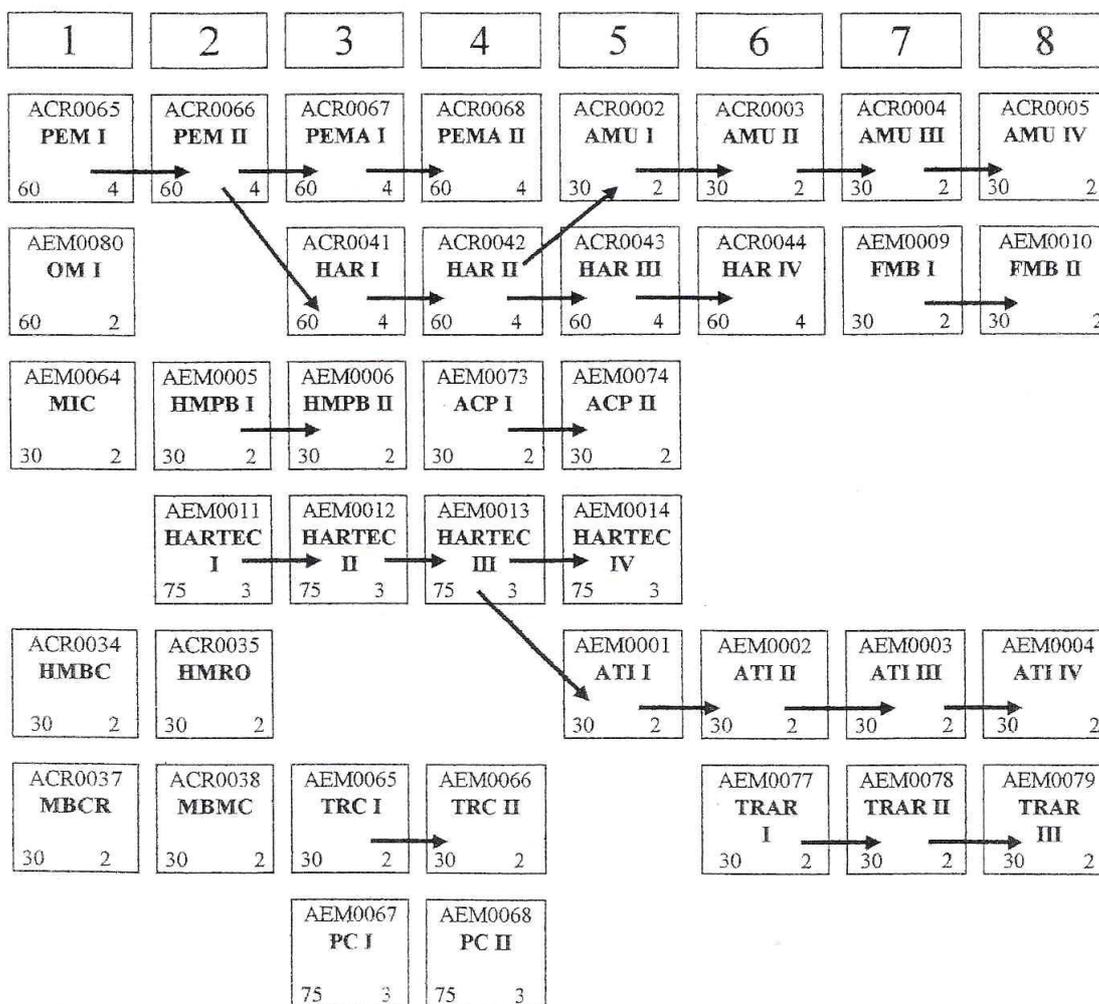
MALLARD, Márcio. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, 2006 1 fita cassete (60 min).

RIBEIRO, Sônia Tereza da Silva, Considerações sobre diretrizes, currículos e a construção do projeto pedagógico para a área de música. **Revista da ABEM**, Porto alegre, V8, 39-45, mar. 2003.

RODRIGUES, André. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, 2006 1 fita cassete (60 min).

VIDAL, Fernando. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, 2006 1 fita cassete (60 min).

ANEXOS:


**CENTRO DE LETRAS E ARTES - INSTITUTO VILLA-LOBOS**
**GRADE CURRICULAR Nº 00008 - 1º/2000**  
**BACHARELADO EM MÚSICA - HABILITAÇÃO EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**  
**ARRANJO MUSICAL**


O CURSO SERÁ INTEGRALIZADO NO MÍNIMO DE 08 E NO MÁXIMO DE 14 PERÍODOS

CARGA HORÁRIA TOTAL: 1.740 horas

**LEGENDA:** AMU - Análise Musical, ACP - Análise da Canção Popular - ATI - Arranjo e Técnicas Instrumentais  
 FMB - Folclore Musical Brasileiro HARTEC - Harmonia de Teclado, HAR - Harmonia, HMBC - História da Música Barroca e Classicismo, HMRO - História da Música: Romantismo, HMPB - História da Música Popular Brasileira  
 MBCR - História da Música Brasileira: da Colônia a República, MBMC - História da Música Brasileira: Moderna, Contemporânea, OM - Oficina de Música, PEM - Percepção Musical, PEMA - Percepção Musical Avançada, PC - Prática de Conjunto, TRAR - Transcrição de Arranjos, TRC - Transcrição da Canção, MIC - Música e Indústria Cultural

Das disciplinas optativas dos grupos A e B, o aluno devera cumprir no minimo 12 (doze) creditos

**DISCIPLINA OPTATIVA - GRUPO A**

CÓDIGO	SIGLA	NOME	CH	CR	PRÉ-REQ.	CÓDIGO	SIGLA	NOME	CH	CR	PRÉ-REQ.
ACR0004	AMU III	ANÁLISE MUSICAL III	30	02	AMU II	SET0007	INFO	INFÓRMATICA PARA A MÚSICA	60	03	-
ACR0005	AMU IV	ANÁLISE MUSICAL IV	30	02	AMU III	SET0006	ICC	INTRODUÇÃO À CIÊNCIA DA COMPUTAÇÃO	60	03	-
AEM0003	ATI III	ARRANJOS E TÉCNAS INSTRUMENTAIS III	30	02	ATI II	AEM0081	OM II	OFICINA DE MÚSICA II	60	02	OM I
AEM0004	ATI IV	ARRANJOS E TÉCNAS INSTRUMENTAIS IV	30	02	ATI III	AEM0082	OM III	OFICINA DE MÚSICA III	60	02	OM II
ACR0030	EMM I	ESTRUTURA DA MÚSICA MODAL I	60	03	-	AEM0083	OM IV	OFICINA DE MÚSICA IV	60	02	OM III
ACR0031	EMM II	ESTRUTURA DA MÚSICA MODAL II	60	03	EMM I	AEM0084	PEHAR I	PERCEP. HARMÔNICA I	30	02	-
ATT0005	ECL	ESTÉTICA CLÁSSICA	30	02	-	AEM0085	PEHAR II	PERCEP. HARMÔNICA II	30	02	PEHAR I
ATT0006	EM	ESTÉTICA MODERNA	30	02	ECL	ACR0088	RCO I	REGÊNCIA CORAL I	30	02	CCO II
ATT0007	ECON	ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA	30	02	EM	ACR0089	RCO II	REGÊNCIA CORAL II	30	02	RCO I
ACR0045	HAR III	HARMONIA III	60	04	HAR II	ACR0077	PRCO I	PRÁTICA DE REGÊNCIA CORAL I	30	02	RCO II
ACR0044	HAR IV	HARMONIA IV	60	04	HAR III	ACR0078	PRCO II	PRÁTICA DE REGÊNCIA CORAL II	30	02	PRCO I
ATT0010	HAC	HIST. DA ARTE CLÁSSICA	30	02	-	AEM0077	TRAR I	TRANSCRIÇÃO DE ARRANJOS I	30	02	ATI I
ATT0011	HAM	HIST. DA ARTE MODERNA	30	02	-	AEM0078	TRAR II	TRANSCRIÇÃO DE ARRANJOS II	30	02	TRAR I
ACR0033	HMPR	HIST. DA MÚS.: dos Primórdios ao Renascimento	30	02	-	AEM0079	TRAR III	TRANSCRIÇÃO DE ARRANJOS III	30	02	TRAR II
ACR0036	HMMC	HIST. DA MÚS.: Moderna e Contemporânea	30	02	-						

**DISCIPLINAS OPTATIVAS - GRUPO B**

CÓDIGO	SIGLA	NOME	CH	C R	PRE-REQ.	CÓDIGO	SIGLA	NOME	CH	C R	PRE-REQ.
APC0017	PNO-C I	PIANO COMPL. I	75	3	-	AEM0054	VPO-C I	VIOLÃO POPULAR I	75	3	-
APC0018	PNO-C II	PIANO COMPL. II	75	3	PNO-C I	AEM0055	VPO-C II	VIOLÃO POPULAR II	75	3	VPO-C I
APC0019	PNO-C III	PIANO COMPL. III	75	3	PNO-C II	AEM0056	VPO-C III	VIOLÃO POPULAR III	75	3	VPO-C II
APC0020	PNO-C IV	PIANO COMPL. IV	75	3	PNO-C III	AEM0057	VPO-C IV	VIOLÃO POPULAR IV	75	3	VPO-C III
APC0021	PNO-C V	PIANO COMPL. V	75	3	PNO-C IV	ACS0024	CLN-C I	CLARINETA COMPL. I	75	3	-
APC0022	PNO-C VI	PIANO COMPL. VI	75	3	PNO-C V	ACS0025	CLN-C II	CLARINETA COMPL. II	75	3	CLN-C I
APC0009	PER-C I	PERCUSSÃO COMPL. I	75	3	-	ACS0026	CLN-C III	CLARINETA COMPL. III	75	3	CLN-C II
APC0010	PER-C II	PERCUSSÃO COMPL. II	75	3	PER-C I	ACS0027	CLN-C IV	CLARINETA COMPL. IV	75	3	CLN-C III
APC0011	PER-C III	PERCUSSÃO COMPL. III	75	3	PER-C II	ACS0032	FGT-C I	FAGOTE COMPL. I	75	3	-
APC0012	PER-C IV	PERCUSSÃO COMPL. IV	75	3	PER-C III	ACS0033	FGT-C II	FAGOTE COMPL. II	75	3	FGT-C I
APC0033	VLN-C I	VIOLINO COMPL. I	75	3	-	ACS0034	FGT-C III	FAGOTE COMPL. III	75	3	FGT-C II
APC0034	VLN-C II	VIOLINO COMPL. II	75	3	VLN-C I	ACS0035	FGT-C IV	FAGOTE COMPL. IV	75	3	FGT-C III
APC0035	VLN-C III	VIOLINO COMPL. III	75	3	VLN-C II	ACS0048	FTR-C I	FLAUTA TRANS. C. I	75	3	-
APC0036	VLN-C IV	VIOLINO COMPL. IV	75	3	VLN-C III	ACS0049	FTR-C II	FLAUTA TRANS. C. II	75	3	FTR-C I
APC0025	VLA-C I	VIOLA COMPL. I	75	3	-	ACS0050	FTR-C III	FLAUTA TRANS. C. III	75	3	FTR-C II
APC0026	VLA-C II	VIOLA COMPL. II	75	3	VLA-C I	ACS0051	FTR-C IV	FLAUTA TRANS. C. IV	75	3	FTR-C III
APC0027	VLA-C III	VIOLA COMPL. III	75	3	VLA-C II	ACS0040	FDC-C I	FLAUTA-DOCE C. I	75	3	-
APC0028	VLA-C IV	VIOLA COMPL. IV	75	3	VLA-C III	ACS0041	FDC-C II	FLAUTA-DOCE C. II	75	3	FDC-C I
APC0041	VLC-C I	VIOLONCELO COMPL. I	75	3	-	ACS0042	FDC-C III	FLAUTA-DOCE C. III	75	3	FDC-C II
APC0042	VLC-C II	VIOLONCELO COMPL. II	75	3	VLC-C I	ACS0043	FDC-C IV	FLAUTA-DOCE C. IV	75	3	FDC-C III
APC0043	VLC-C III	VIOLONCELO COMPL. III	75	3	VLC-C II	ACS0056	OBE-C I	OBOÉ COMPL. I	75	3	-
APC0044	VLC-C IV	VIOLONCELO COMPL. IV	75	3	VLC-C III	ACS0057	OBE-C II	OBOÉ COMPL. II	75	3	OBE-C I
APC0001	CTB-C I	CONTRABAIXO COMPL. I	75	3	-	ACS0058	OBE-C III	OBOÉ COMPL. III	75	3	OBE-C II
APC0002	CTB-C II	CONTRABAIXO COMPL. II	75	3	CTB-C I	ACS0059	OBE-C IV	OBOÉ COMPL. IV	75	3	OBE-C III
APC0003	CTB-C III	CONTRABAIXO COMPL. III	75	3	CTB-C II	ACS0064	TPR-C I	TROMPA COMPL. I	75	3	-
APC0004	CTB-C IV	CONTRABAIXO COMPL. IV	75	3	CTB-C III	ACS0065	TPR-C II	TROMPA COMPL. II	75	3	TPR-C I
APC0103	VCO-C I	VIOLÃO COMPL. I	75	3	-	ACS0066	TPR-C III	TROMPA COMPL. III	75	3	TPR-C II
APC0104	VCO-C II	VIOLÃO COMPL. II	75	3	VCO-C I	ACS0067	TPR-C IV	TROMPA COMPL. IV	75	3	TPR-C III
APC0105	VCO-C III	VIOLÃO COMPL. III	75	3	VCO-C II	ACS0117	SAX-C I	SAXOFONE COMPL. I	75	3	-
APC0106	VCO-C IV	VIOLÃO COMPL. IV	75	3	VCO-C III	ACS0118	SAX-C II	SAXOFONE COMPL. II	75	3	SAX-C I
APC0109	CRV-C I	CRAVO COMPL. I	75	3	-	ACS0119	SAX-C III	SAXOFONE COMPL. III	75	3	SAX-C II
APC0110	CRV-C II	CRAVO COMPL. II	75	3	CRV-C I	ACS0120	SAX-C IV	SAXOFONE COMPL. IV	75	3	SAX-C III
APC0111	CRV-C III	CRAVO COMPL. III	75	3	CRV-C II	AEM0087	PNOP I	PIANO POPULAR I	75	3	-
APC0112	CRV-C IV	CRAVO COMPL. IV	75	3	CRV-C III	AEM0088	PNOP II	PIANO POPULAR II	75	3	PNOP I
ACS0009	CTO-C I	CANTO COMPL. I	75	3	-	AEM0089	PNOP III	PIANO POPULAR III	75	3	PNOP II
ACS0010	CTO-C II	CANTO COMPL. II	75	3	CTO-C I	AEM0090	PNOP IV	PIANO POPULAR IV	75	3	PNOP III
ACS0011	CTO-C III	CANTO COMPL. III	75	3	CTO-C II		TBN-C I	TROMBONE COMPL. I	75	3	-
ACS0012	CTO-C IV	CANTO COMPL. IV	75	3	CTO-C III		TBN-C II	TROMBONE COMPL. II	75	3	TBN-C I
ACS0137	TRP-C I	TROMPETE COMPL. I	75	3	-		TBN-C III	TROMBONE COMPL. III	75	3	TBN-C II
ACS0138	TRP-C II	TROMPETE COMPL. II	75	3	TRP-C I		TBN-C IV	TROMBONE COMPL. IV	75	3	TBN-C III
ACS0139	TRP-C III	TROMPETE COMPL. III	75	3	TRP-C II						
ACS0140	TRP-C IV	TROMPETE COMPL. IV	75	3	TRP-C III						