

Música popular como prática (in) disciplinar: propostas para delimitação de uma categoria acadêmica pelo viés da sociologia da educação musical

Comunicação

Bernardo Vescovi Fabris

*Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina
Departamento de Música, Universidade Federal de Ouro Preto
bernardofabris@ufop.edu.br*

Resumo: Comunicação dedicada à identificação e delimitação do subcampo científico da Música Popular no Brasil. A proposta visa formular um discurso crítico sobre a institucionalização acadêmica do domínio disciplinar em foco e da violência simbólica inerente às práticas de poder no interior do sistema acadêmico. Apontam-se as assimetrias entre os subcampos das ciências em música à partir da tríade Musicologia Histórica, Sociologia da Música e Etnomusicologia sugeridas por Menezes Bastos (1999) e da delimitação de seus objetos e epistemologias. Devido ao perfil polimático dos profissionais dedicados à temática da pesquisa em Música Popular, são problematizadas as categorias inter e transdisciplinar, fundamentadas a partir dos trânsitos dialógicos em uma práxis que demonstra ser *indisciplinar*.

Palavras-chave: Música Popular; Disciplinaridade; Pesquisa em Música.

Introdução

A música popular é, destarte, uma categoria de difícil definição, dado que se trata de um complexo cultural identificado mais na confirmação do que não é do que propriamente nas características intrínsecas do que seja; explico: Aquilo que normalmente se reconhece como música popular nasce em um território entre saberes já assentados, identificados, por um lado, pela música acadêmica - incluem-se designações como ocidental ou erudita - e àquela do universo folclórico - das músicas de populações tradicionais. Menezes Bastos confirma este entrelugar intersticial ocupado pela música popular ao mencionar:

Tal a armadilha que essa categoria impõe: a de um tipo de música negativamente intersticial (até se poderia dizer coeso-música), situada entre as músicas alta, aquela da grande tradição, vinculada à idéia de



universalidade, e as baixas, miríades de tradições divisadas sempre como paroquiais (MENEZES BASTOS, 1996, p. 1).

Por ter sido durante décadas reconhecida como uma produção cultural marginal, a produção em música popular - em um primeiro momento - não fora incluída dentro da grande tradição da pesquisa musicológica. Sua distinção - enquanto categoria - para outras manifestações musicais excluídas da música ocidental (exótica, folclórica, tradicional) estaria fortemente atrelada à produção e consumo dentro da lógica do entretenimento e da indústria cultural - cultura de massas -, tratada pelo musicólogo e literato Mário de Andrade (1893-1945) com a alcunha estereotipada de *popularesco*:

[...] daí o seu epíteto de “*popularesca*”. Dentro desse amplo contexto de predicções, um comercialismo essencial a ela é atribuído e por ela é assumido, assim como se a fonografia - e não a notação musical ou a oralidade e a forma de produção/consumo mercantil lhe fossem exclusivas, não contaminando a pureza tanto da música dos mestres quanto da folclórica. Vale notar como no seio das várias musicologias (isto é, história, etnomusicologia, sociologia da música etc.) a maneira referida de construção da música popular resultou na sua falta de prestígio e legitimidade na direção de sua constituição como objeto de estudo. Isto somente o gênio de Adorno foi capaz de romper (MENEZES BASTOS, 1996, p. 1).

Conforme Menezes Bastos, há três tradições de áreas das musicologias a serem consideradas enquanto campos basilares de saberes institucionalizados, a Musicologia Histórica, a Sociologia da Música e a Etnomusicologia:

Há três tradições musicológicas no Ocidente, interdependentes por um lado, autônomas por outro: a Musicologia Histórica (ou, simplesmente Musicologia), a Sociologia da Música (às vezes também chamada Sociomusicologia) e a Etnomusicologia, neste contexto devendo-se ainda mencionar a Psicologia da Música (também Psicomusicologia), que propriamente não é uma tradição autônoma, estando presente, como abordagem, em todas as três. Destas três, a primeira é a mais antiga; seus primórdios remontando aos da Civilização Clássica Grega. É ela uma disciplina da História, a segunda e a terceira sendo, respectivamente, as vertentes sociológica e antropológica da tradição geral, surgidas, ambas, em fins do século XIX, exatamente como desenvolvimentos da primeira na Sociologia e na Antropologia (e Folclore). (MENEZES BASTOS, 1999, p. 83)



Mesmo se observado pelo prisma das Ciências Sociais, os estudos sobre música popular foram somente abordados a partir de Theodor Adorno no livro *Introdução à Sociologia da Música*, que, conforme Menezes Bastos (1996), reflete o amargor em relação à música popular enquanto epíteto da indústria cultural, durante a primeira metade do século XX. O ideário de Adorno é aqui sintetizado pelo texto *Música Ligeira*, onde destaca-se como característica da categoria musical em foco a emergente indústria cultural, da música de entretenimento - principalmente - de repertório formulado a partir das padronizações dos *hits* e *standards* em linha sucessória das canções burguesas do *Tin Pan Alley* de fins do século XIX e início do XX, conforme definição do autor:

Nos países industrialmente desenvolvidos, a música ligeira se define pela padronização: seu protótipo é o *hit*. Há trinta anos, um popular manual americano sobre como se poderia escrever e vender *hits* já havia confessado isto com um franco apelo comercial. A principal diferença entre um *hit* e uma canção séria, ou, conforme o belo paradoxo da linguagem de tais autores, uma canção standard, estaria no fato de que a melodia e a letra de um *hit* teriam de ficar internamente limitadas a um esquema inflexivelmente estrito, ao passo que canções sérias permitiriam ao compositor uma configuração livre e autônoma (ADORNO, 2009, p. 204).

Muito embora a área da música popular tenha se realizado historicamente através das manifestações da indústria cultural - de sua forte relação com o desenvolvimento comunicacional e tecnológico associados à radiofonia e à fonografia - esta abordagem não dimensiona precisamente os contornos deste que nomeio como complexo cultural, já que há uma gama imensa de realizações que agem nas fissuras entre as classificações - ou cercas - pré-estabelecidas. Tomo como exemplos a *Banda de Pífanos de Caruaru* que, muito embora se afigure como uma prática de música regional - dita paroquial por Menezes Bastos - flertou com o sucesso discográfico, sendo inclusive premiada com um Grammy Latino em 2004; ou ainda com o *Quinteto Armorial*, grupo idealizado pelo escritor Ariano Suassuna (1927-2014) e que reconvertia elementos da cultura popular do nordeste brasileiro ao formato camerístico; além do experimentalismo do grupo mineiro *Uakti* ou no cancionista e literatura do *cantautor* Elomar (1937). Exemplos estes de realizações musicais intersticiais atuantes nas bordas de classificações, mas que podem também ser compreendidos como parte da produção em música popular.

Não bastasse a complexidade na delimitação de seu campo artístico/cultural, dentro das ciências da música o termo surge como designação de um subcampo disciplinar. O referido domínio guarda aspectos singulares quanto à sua ascensão enquanto disciplina acadêmica e científica e, muito em função desta dupla natureza - artística e científica - , tem por semelhança os vieses tomados pelo *movimento folclórico brasileiro* que envolveu nomes de literatos e intelectuais - de Silvio Romero a Florestan Fernandes - em seu caminho para legitimação enquanto abordagem metodológica e científica, conforme argumenta Luís Rodolfo Vilhena:

Um dos problemas em jogo quando se debate o valor dessa produção é a própria legitimidade do termo folclore. Não são poucos a assinalar que o empiricismo que caracterizaria essa tradição de estudos proviria em parte da coincidência entre o termo que identifica o objeto — mais especificamente o tipo de "manifestação cultural" estudada — e o que nomeia seu estudo (por exemplo, Ortiz, 1992: 53). Os próprios folcloristas foram sensíveis a esse problema e propuseram diversos expedientes para distinguir objeto e disciplina. Alguns escrevem o primeiro com a letra inicial minúscula, a segunda com maiúscula; outros, reconhecendo que tal distinção apenas é possível na expressão escrita, propõem termos e locuções que definam especificamente o nome da disciplina: Folclorística, Ciência do Folclore, Folclorologia, etc. Nenhuma dessas soluções parece ter obtido aceitação consensual no campo e o uso ambíguo do conceito permanece (VILHENA, 1995, p. 14-15).

É sobre este paradoxo que a comunicação ora proposta se debruça - que em certo sentido relaciona três instâncias do campo simbólico, conforme Sergio Miceli: “sistema de ensino; campo de produção erudita e campo da indústria cultural” (MICELI, 1982, p. 34) e, especificamente, de como a música popular se configura enquanto disciplina nos meios acadêmico e científico no Brasil, caracterizada por um possível *ethos* profissional e pela busca por distinção através de um estilo e uma coleção de procedimentos que atestem a identidade do campo para além do auto reconhecimento de seus pares ao meio.

A Música Popular enquanto disciplina acadêmica no Brasil

Os esforços para autonomização da música popular estendem-se não somente enquanto conteúdo inserido no contexto formal da educação brasileira - da educação básica, de conservatórios ou cursos livres - mas na construção de um *corpus* acadêmico relacionado

às diversas musicologias com vistas a abarcar a complexidade dos fenômenos tangenciados pela temática.

No ensino superior, são já muitos os programas de graduação - fundamentalmente bacharelados - organizados enquanto áreas de formação em música popular com vistas à prática musical, tanto do instrumento quanto das áreas de elaboração/estruturação musical, tais como arranjo, composição e produção; conforme exemplo da descrição do curso da UNICAMP, instituição pioneira no Brasil a ofertar a referida formação específica:

Música Popular

A modalidade de Música Popular da Unicamp é pioneira no Brasil. Uma das grandes preocupações do curso é oferecer ao aluno as ferramentas necessárias para sua atuação profissional, em todas as especialidades possíveis da música popular, seja como instrumentista, arranjador ou produtor musical¹.

Um número já expressivo de outras instituições públicas no país oferece a mencionada formação, tais como UFMG, UNIRIO, UNESPAR, UFBA, FAMES, UFG, UFRGS, UFRN, UFPB (modalidade sequencial), UECE e UEA; ou em universidades particulares como a UNIVALE. Estas instituições, descrevem seus cursos com prerrogativas similares àquelas mencionadas na citação, estendendo ainda as possibilidades profissionais de seus egressos para áreas como as da pesquisa musicológica e da crítica musical.

Muito embora haja esta já significativa ocorrência de cursos de bacharelado na área, ainda são poucos os cursos de Licenciatura em Música com enfoque nesta esfera formativa, podendo ser destacado curso da *Universidade Federal do Recôncavo Baiano*, UFRB, que inclui elementos para uma formação flexível, observando-se tanto a atuação de seus egressos enquanto músicos instrumentistas - exercendo atividades relacionadas à prática musical - bem como aptos ao exercício do magistério². Esses desenvolvimentos

¹ <https://www.iar.unicamp.br/graduacao/cursos/graduacao-em-musica/> com acesso em 07/07/2023.

² Conforme descrição do curso pelo endereço: <https://ufrb.edu.br/portal/component/chronofoms5/?chronofom=ver-graduacao&id=50>, consultado em 05/10/23: *O curso de Licenciatura em Música Popular do CECULT - UFRB, pretende oferecer uma formação ampla e estrutura curricular flexível, promovendo assim uma autonomia artística, pedagógica e intelectual do aluno. Dentro deste contexto, e na perspectiva de formar um profissional capaz de exercer atividades profissionais relacionadas à prática musical (executar um instrumento, compor, reger e escrever arranjos) e também a docência nos contextos de ensino formal e informal da educação musical, e na perspectiva de contemplar as especificidades culturais do Recôncavo Baiano, elaboramos o presente projeto: uma proposta*

curriculares explicitam caminhos percorridos para se institucionalizar determinados saberes e fazeres musicais que em muito, ainda hoje, são objetos de subjugação e preconceito.

Em seu trabalho referencial, *Projeto e Missão*, Luís Rodolfo Vilhena desenha a formação do movimento folclórico brasileiro, campo que compartilha em vários sentidos dos paradoxos encontrados pela música popular em sua tentativa de transformação de objeto em disciplina científica e na formação de um corpus de intelectuais dedicados ao domínio. Sobre o processo de institucionalização disciplinar, o autor comenta:

Uma das conseqüências mais importantes do processo de institucionalização de uma disciplina, e que explica em grande parte a ênfase que esse tema tem recebido nos estudos de história intelectual, é a possibilidade da profissionalização de sua prática, isto é, de definir formações escolares e modelos de carreira específicos (VILHENA, 1995, p. 135).

A perspectiva de institucionalização disciplinar destas práticas e de seus conteúdos nos leva a considerar que a inclusão da temática ao universo da pesquisa musicológica no Brasil - e de suas ressonâncias em associações e programas de pós-graduação em música - tenha se dado através de um caminho de consagração de determinados saberes e fazeres próprios deste complexo cultural em detrimento de outros, seja através da adoção de repertórios ou da determinação - em curso - de um cânone para área. Desse modo, manifestações musicais regidas por instrumentos próprios - em muito relacionados a seus públicos e praticantes - passam a ser docilizadas: “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis” (FOUCAULT, 2009, p. 133), moldados dentro de regras e limites próprios à ortodoxia acadêmica.

Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault problematiza a categoria disciplinar enquanto mecanismo de controle social, evidenciando a permeabilidade de vigília do Estado sobre diversas instâncias da vida ordinária, dentre elas, através das instituições de educação. Sobre este aspecto o autor assevera:

As disciplinas, organizando as “celas”, os “lugares” e as “fileiras” criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação;

pedagógica que consolidará uma integralização curricular flexível para um curso de Licenciatura em Música Popular, com duração mínima de oito semestres (quatro anos) e máxima de doze semestres (seis anos).

recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos. São espaços mistos: reais, pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de móveis, mas ideias, pois projetam-se sobre essa organização caracterizações, estimativas, hierarquias. A primeira das grandes operações da disciplina é então a constituição de “quadros vivos” que transformam as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas (FOUCAULT, 2009, p. 142-143).

Das operações necessárias à organização de um domínio disciplinar próprio à música popular, e mais especificamente, à sua inclusão enquanto campo científico, estabelecem-se seus limites, suas fronteiras. Nesse processo de *fixidez*, também se projeta sua *circulação*, tal como apontado por Foucault (2009) *estabelecem ligações operatórias* definindo seu *espaço analítico* apto a organizar *quadros vivos* e seus processos de inculcação, afinal, uma disciplina ensaja a formação de discípulos:

Qualquer que seja o habitus a inculcar, o conformista ou inovador, conservador ou revolucionário, e isso tanto na ordem religiosa quanto na ordem artística, política ou científica, todo TE³ gera um discurso que tende a explicitar e a sistematizar os princípios desse habitus segundo uma lógica que obedece primordialmente às exigências da institucionalização da aprendizagem (por exemplo, o academismo ou a “canonização” dos autores revolucionários segundo Lênin) (BOURDIEU; PASSERON, 2008, p. 81).

É admissível supor que, para esse cerceamento disciplinar, os saberes acadêmicos sejam separados por seus espaços analíticos, e sejam conduzidos por abordagens epistêmicas específicas - entenda-se métodos e técnicas - que os definam enquanto campos próprios de singularidades - num *quadriculamento individualizante* exposto de maneira curricular nas grades de determinados conhecimentos eleitos. Das delimitações epistêmico-ontológicas, ou gnosiológicas⁴, das disciplinas científicas, Vilhena, se referindo a texto de Florestan Fernandes, evidencia a permeabilidade entre os saberes, procurando justificar seu objeto e métodos em meio a outros campos disciplinares já assentados no *métier*:

³ Trabalho Escolar

⁴ (MENEZES BASTOS, 1999, p. 22): *Uso aqui o termo gnosiologia despido de seu compromisso metafísico, neste sentido, pois, não se opondo, ele, ao de epistemologia, de matriz mais positivista. Com aquele termo quero me referir ao conhecimento como um todo, abrangendo aqui, portanto, os domínios cognitivo, afetivo e psicomotor.*

Embora o folclore possua um método específico de pesquisa os fatos folclóricos não seriam suficientemente específicos para caracterizar um campo disciplinar *sui generis*. Eles fazem parte de um domínio mais amplo, o da cultura, sendo passíveis, portanto, de serem estudados por disciplinas já constituídas, como a Antropologia e a "Sociologia Cultural", cita, nesse sentido, Durkheim, para quem "uma ciência só tem razão de existir quando possui por matéria uma ordem de fatos que não é estudada pelas demais ciências (apud Fernandes, [1945a]: 46) (VILHENA, 1995, p. 151-152).

No caso dos estudos sobre o folclore musical, estes foram absorvidos - dentro do panteão das musicologias - pela Etnomusicologia no Brasil, ocupando-se inicialmente dos fenômenos musicais em música popular com características urbanas até sua relativa autonomização⁵, talvez pelo fato de não ter havido, ao menos no Brasil, desdobramentos importantes de um campo disciplinar oriundo da Sociologia da Música. Por analogia, ao nos depararmos com o campo científico da Música Popular⁶ podemos assumir que, muito embora a área tenha seu objeto relativamente delimitado, esta não apresenta estabilidade epistêmica, uma vez que estão associados à área diversos arcabouços próprios de outras disciplinas, mas que de sua somatória não resulta um campo gnosiológico autônomo.

Outra distorção em relação à classificação disciplinar do domínio abordado diz respeito à assimetria entre os saberes dispostos no campo das ciências da música. Uma vez que se admite um campo disciplinar nominado Música Popular, seria razoável que houvesse outro(s) campo(s) que representasse(m) seu(s) duplo(s). O mais flagrante nesse caso seria admitir um campo chamado Música Erudita - numa acepção mais corriqueira do que Menezes Bastos denomina enquanto Música Ocidental (MO). Entretanto, a música europeia é dada de maneira tácita como axiomática, ou normativa dos estudos em música, sendo as músicas populares tratadas como exceções, anomias, transgressões.

Pierre Bourdieu e Passeron tratam destes aspectos em *A Reprodução*, obra clássica e que apresenta um tópico dedicado ao que os autores se referem como saber erudito. No caso, o erudito e o científico ocupam lugares semelhantes na hegemonia do capital simbólico. Um, dedicado ao universo artístico e cultural e o outro, aos saberes escolásticos. Ao que parece, a flagrante assimetria enseja a violência do campo, agindo de maneira a

⁵ Como referência aponto as áreas de investigação da ANPPOM, que já no ano 2000 realizou GT sobre a questão da música popular enquanto temática - e subcampo - das musicologias.

⁶ Para uso *ad hoc*, a fim de distinguir a produção cultural em música popular de seu subcampo científico, este será grafado com letras maiúsculas: Música Popular, ou MP.

subalternizar e categorizar - enfileirar, cercear - os diversos subcampos dentro do universo de uma ordem disciplinar de vigília e controle, funcionando como instrumento articulador próprio a esse sistema.

Quanto ao *corpus da intelligentsia* que vem se constituindo em torno do campo da música popular hoje no Brasil, pode-se considerar que este é composto por profissionais com trajetórias bastante diversas associadas às musicologias de modo lato, e que tem contribuído com vieses múltiplos, mas que, eventualmente, podem incorrer em disparidades. Essa diversidade prevê que profissionais que se dedicam à Música Popular tenham um caráter poligráfico como estilo⁷ e polimático quanto às práticas voltadas à pesquisa, ensino e performance, dado que um número significativo de profissionais deriva de linhas de pesquisa como as da performance, execução musical e das práticas interpretativas⁸, além das da criação e elaboração musical, como composição e regência. Desta coletividade emerge como possibilidade pensar-se o campo através de uma perspectiva polifônica e múltipla entre saberes, naquilo que o filósofo Edgar Morin (2010) atribui ao termo *dialógico*.

Emerge como possibilidade se pensar o campo disciplinar da Música Popular na interação entre domínios sugestionados pelos usos dos termos *multi*, *pluri*, *inter* e *transdisciplinares*, que passam a ser expostos a seguir.

Música Popular e a multi; pluri; inter e transdisciplinaridade

Para que possam ser superadas certas questões próprias do cerceamento e clausura disciplinar, emerge - já há alguns decênios - a proposta da integração disciplinar através dos usos dos termos *multi*, *pluri*, *inter* e *transdisciplinares*, como possíveis articuladores para este desafio, muito embora, os termos necessitem ser definidos e delimitados em seus usos. Para início destas delimitações, são propostas as definições dos termos *multi* e *pluri*, por

⁷ Roberto Cardoso de Oliveira trata em *Ofício de Antropólogo* (2006) de um estilo de escrita antropológica, enquanto Luis Rodlfo Vilhena (1995) identifica na escrita dos literatos do início dos estudos do folclore uma escrita poligráfica, afeita à estética dos romancistas.

⁸ A afirmação ainda carece de levantamentos quantitativos mais precisos e que estão em curso, entretanto, como hipótese, pode-se argumentar em favor das tendências aqui sugeridas.

ambos serem prefixos latinos com acepções correlatas, significando muitos, vários, como encontrado nas palavras *multidão* e *plural*⁹.

A partir desta perspectiva, Julie Thompson Klein comenta “o multidisciplinar consiste na justaposição das disciplinas e sua natureza é essencialmente aditiva, não integrativa” (KLEIN, 1990, p. 56 *apud* DOMINGUES, 2012, p. 14). A observação assinalada para o termo multidisciplinar se estende, por exemplo, ao multicultural, termo que enseja diversidade, mas sem de fato haver uma integração das várias categorias consideradas em um ambiente com tais características.

Partamos para o termo interdisciplinaridade, onde *inter* (CUNHA, 2007, p. 440) se refere a um prefixo latino e confere sentido de “entre”, “no meio de”. Muito embora sua prática demonstre a intencionalidade mais próxima à uma prática dialógica entre disciplinas, conforme menciona Marinês da Rosa que seja pensada enquanto uma proposta de “não disciplinaridade” (ROSA, 2022, p. 21), as categorias disciplinares não deixam de ser consideradas, e podem, ao invés de negar a ideia disciplinar, reforçar suas fronteiras, como argumenta Edgar Morin. Para o autor:

Sabemos cada vez mais que as disciplinas se fecham e não se comunicam umas com as outras. Os fenômenos são cada vez mais fragmentados, e não se consegue conceber sua unidade. É por isso que se diz cada vez mais: “Façamos interdisciplinaridade”. Mas a interdisciplinaridade controla tanto as disciplinas quanto a ONU controla as nações. Cada disciplina pretende primeiro fazer reconhecer sua soberania territorial, e à custa de algumas magras trocas, as fronteiras confirmam-se ao invés de desmoronar (MORIN, 2010, p. 135).

Já Selvino Assmann comenta sobre a interdisciplinaridade como uma atitude, uma intencionalidade em referência ao afastamento do paradigma disciplinar, numa tentativa não de modificar abordagens metodológicas, mas de trabalhar colaborativamente:

Por isso ousaria afirmar que a interdisciplinaridade não é tanto um novo método científico, nem configura um conjunto novo de técnicas de investigação, mas equivale a uma nova atitude intelectual. Por um lado, atitude de quem percebe a insuficiência do saber disciplinar para compreender a realidade e para solucionar problemas complexos, e por outro, a atitude de quem está aberto para novos saberes e para dialogar

⁹ Conforme CUNHA, Antonio Geraldo da. DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

com outros investigadores que analisam o mesmo objeto de outro ponto de vista disciplinar (ASSMANN, 2015, p. 16)

Muito embora seja flagrante o “caráter integrativo” (DOMINGUES, 2012) da proposta interdisciplinar, esta proposta não enseja efetivamente uma transformação paradigmática que comporte estruturas e fenômenos díspares tais como o domínio ora em foco. Para tanto, Edgar Morin propõe a transdisciplinaridade como abordagem disruptiva própria a lidar com tais eventos:

Portanto, é preciso ir além, e aqui aparece o termo transdisciplinaridade. Fazemos aqui uma observação. O desenvolvimento da ciência ocidental desde o século 17 não foi apenas disciplinar, mas também um desenvolvimento transdisciplinar (MORIN, 2010, p. 135).

Trans, preposição de origem latina que significa ‘através de, para além de’ (CUNHA, 2007, p. 781), conforme encontrado nos termos transcrever ou traduzir. Mesmo a transdisciplinaridade despontando como uma possibilidade mais eficiente a se pensar a questão dos diálogos entre as categorias disciplinares, ainda assim, para o caso do subcampo da Música Popular, haveria de se considerar esta como uma *disciplina* de fato, o que por sua complexidade polimática não se confirma de maneira estável, sendo mais apropriado abordá-la de forma *supradisciplinar* (DOMINGUES, 2012), um campo de conhecimentos onde associam-se disciplinas diversas a partir de um núcleo. Nesse caso, propõe-se um afastamento do caráter disciplinar do campo para uma abordagem *indisciplinar*. *In* como prefixo latino de negação, mas também de autorreflexividade - no sentido de *dentro de* - ou da passagem para novo estado ou nova forma, como descrito em seu verbete etimológico:

Movimento para dentro, introdução; b) direção, aproximação (encaminhar, encostar); c) passagem para novo estado ou nova forma (emagrecer, enodar). d) feição, provimento [...] colocação (embalar, encenar); e) cobertura, proteção, defesa, revestimento (emparedado, encouraçado) (CUNHA, 2007, p. 429).

A *indisciplinaridade* iminente às práticas em Música Popular nos dá subsídios para que fazeres relacionados aos processos educacionais da área possam permear a ação pedagógica em música nos diversos níveis formativos, uma vez que os modelos de reprodução escolar, apontadas por Durkheim, Bourdieu e Passeron, atenuam-se na medida



em que - conforme Paul Berliner (1994) e Lucy Green (2008) - práticas em música popular voltam-se muito mais à aprendizagem em oposição ao ensino tutorial, realizados, majoritariamente, de maneira coletiva, entre pares, centrados em práticas aurais, experimentais e criativas.

Considerações finais

Desta feita, discutir a autonomização do campo científico da Música Popular, e de seus procedimentos voltados aos processos pedagógicos, abre possibilidades para que seja possível pensar nas realidades brasileiras não somente inserindo repertórios do cancionário popular a processos de ensino já enfadonhos, mas deslocar a atenção aos fazeres próprios dos *loci* musicais dos agentes envolvidos no processo.

Portanto, sugere-se como possibilidade ao subcampo disciplinar em foco pensá-lo para além da disciplina - de seu cerceamento e simplificação - como possibilidade de um complexo de saberes dedicados aos estudos não *sobre*, mas *em* Música Popular, numa práxis de realizações e exercícios reflexivos que estejam em sintonia com a formulação de projetos que tenham, de fato, engajamentos políticos e pedagógicos e que possam estar afinados em práticas dialógicas e integrativas com vistas à formação musical.



Referências

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ASSMANN, Selvino José. Prefácio. In: PEDRO, Joana Maria; FREIRE, Patricia de Sá (Org.). *Interdisciplinaridade: universidade e inovação social e tecnológica*. Curitiba: CRV, 2016. p. 15-25.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Tradução Reynaldo Bairão. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

DOMINGUES, Ivan. Multi, Inter e transdisciplinaridade: onde estamos e para onde vamos? *Pesquisa em Educação Ambiental*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 11-26, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 37. ed. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

GREEN, Lucy. *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. Londres: Routledge, 2008.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (por que as canções têm música?). *Cadernos de Estudos de Análise Musical*, São Paulo/Belo Horizonte, n. 8, p. 1-29, 1996.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação do Alto Xingu*. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 1999.

MICELI, Sergio. *A Noite da Madrinha*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1982.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

ROSA, Marinês. *Escrita de Si das "Marias no Cárcere"*: escuta sentida como proposta teórico-metodológica decolonial. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2021.



VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Tese (Doutorado em em Antropologia Social), Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

