DOI 10.20504/opus2022.28.01

A pós-graduação em Música no Brasil

Régis Duprat, 1997[1]

Em julho de 2001, tomei conhecimento deste breve texto de Régis Duprat, que integra a "Introdução" ao seu "Memorial de atividades científicas, artísticas, didáticas e profissionais", apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito ao concurso de professor titular. A atualidade das reflexões do ano 1997 chamou minha atenção, em especial a lúcida argumentação que, ao final, o autor apresenta a título de soluções para a problemática da pós-graduação em Música no Brasil.

Extrapolando as expectativas de um Memorial, Duprat assim justifica a feliz ultrapassagem das tradicionais perspectivas do seu rico texto:

> Um Memorial é sempre uma reflexão sobre o trabalho que o autor desenvolveu em sua vida acadêmica pregressa e as coisas que escreveu durante toda a vida. Mas não estou muito preocupado com o que escrevi até aqui e sim com o destino da minha disciplina e da minha área, no sentido das suas possibilidades e limitações metódicas, das suas vicissitudes dentro do conjunto das ciências humanas e do dilema das suas verdades. O destino da minha disciplina é que me levou a escrever como escrevi no passado; na medida em que pesquisava, escrevia e publicava, refletia sobre aquele destino e sobre o meu próprio destino e trabalho disciplinar. (DUPRAT, 1997)

Nesse pensamento, encontra-se a essência de um pesquisador nato, a ética ingênita de um docente insigne que, durante sua produtiva carreira, ocupou-se, principalmente, em decifrar o *ethos* de sua disciplina de uma forma que a fizesse significativa para o seu tempo e a sua cultura.

Ao mestre Duprat, cujo falecimento recente (19/12/2021) deixa a musicologia brasileira empobrecida, a eterna gratidão dos que absorveram seus lúcidos ensinamentos e trilham hoje o percurso que ele generosamente indicou e edificou.

Ilza Nogueira

---

[1] Texto extraído do "Memorial de atividades científicas, artísticas, didáticas e profissionais" de Régis Duprat, apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito ao concurso de professor titular em 1997. Trechos concernentes à relação entre teoria e prática foram publicados no artigo "Musicologia e interpretação: teoria e prática", *Revista de Ciências, Educação e Artes Don Domênico*, Guarujá, São Paulo, v. 1 n. 2, p. 29-38, ago./dez. 2001; Anais do I Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá, p. 21-34, 2003. Trechos concernentes à história da institucionalização do ensino da música no Brasil e à relação entre música e universidade foram publicados no artigo "Perspectivas para a musicologia na universidade", Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá, p. 18-33, 2004. Nos artigos referidos, esses trechos foram recontextualizados e desenvolvidos em duas linhas argumentativas: uma conceitual e outra da história institucional. Todas as notas são da editora do artigo, Ilza Nogueira, e da revisora do artigo, Maria Alice Volpe.

DUPRAT, Régis. A pós-graduação em Música no Brasil. *Opus*, v. 28, p. 1-10, 2022. http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.01

Recebido em 3/3/2022, aprovado em 3/4/2022

Primórdios[2]

Como coordenador da pós-graduação[3], pude consubstanciar a longa experiência acadêmica que se iniciou nos bancos escolares da Universidade de São Paulo em 1949.

Todos conhecem o empenho do Segundo Império, no século XIX, em prol da formação artística profissional. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro funda-se em 1856 e o Conservatório de Música, se não considerarmos os esforços denodados de Francisco Manoel da Silva no período que precede esta data, em 1847.[4] O Conservatório da Bahia surge em 1896 e o de São Paulo, em 1906. Foi ali que Mário de Andrade e Francisco Mignone realizaram seus estudos musicais. O Conservatório de Recife e o de Porto Alegre foram reorganizados em 1910, e o de Belo Horizonte criou-se em 1925.

Durante muito tempo o ensino particular constituiu substancial complementação da modesta rede escolar instalada no setor da música, funcionando ambos exclusivamente com o objetivo de qualificação profissional, especialmente de execução instrumental, e eventualmente, por extensão, de estudos teóricos em geral. A capacitação pedagógica e didática específica jamais foi – e continua em certa medida não constituindo – senão uma mera reprodução mimética de um estilo pessoal de ensino, sem nenhuma preocupação pela adequação às características pessoais do neoprofessor-instrumentista ou pelos princípios gerais das práticas pedagógicas. Muitíssimo recentemente a criação de cursos de pós-graduação em Educação Musical vem suscitando, ainda assim em âmbito restrito, a propagação de preocupações mais significativas e relevantes nesse setor.

Na década de 1920 ocorreram agregações das Faculdades de Medicina, Direito e Engenharia que não envolviam uma alteração significativa do ensino superior nem expressavam modificação essencial na dinâmica do enfoque científico, do comportamento de pesquisa, experimentação, especulação e reflexão e, mesmo assim, a música permaneceu marginalizada desse processo.

A partir de meados da década de 1930, criam-se as primeiras universidades brasileiras. Em 1934, a Universidade de São Paulo, por Armando de Sales de Oliveira, e em 1935, a Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, por Anísio Teixeira. Esta última integrava, dentre outras Escolas, o Instituto de Artes.

De maneira geral, todas as instituições relegaram e discriminaram a Música. Isso ocorreu, também, com as instituições setoriais, como o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado em 1937 por Rodrigo de Melo Franco, e que se seguiu à reestruturação da antiga Inspetoria de Monumentos Históricos Nacionais. Citem-se, ainda, os Departamentos Municipais de Cultura, do Rio de Janeiro e de São Paulo. Apesar de este último, concebido e dirigido inicialmente por Mário de Andrade (que também concebeu toda a estrutura do SPHAN), integrar amplas atividades musicais (Orquestra Sinfônica, Coral Lírico e Coral de Câmara, chamado Paulistano; Quarteto de cordas e

[2] As seções tituladas deste texto não provêm do original de Duprat, mas da Editora.

[3] De acordo com o Currículo Lattes de Régis Duprat (consultado em dezembro de 2021), ele foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP no período de 1992 a 1994.

[4] Duprat certamente se refere ao ano 1841, quando a "Sociedade de Beneficência Musical", órgão de assistência mutuária, apresentou uma petição à Câmara dos Deputados solicitando a criação de um Conservatório de Música na capital do Império, para tanto requerendo a concessão de loterias especiais. A solicitação foi atendida pelo Decreto nº 238, de 27 de novembro de 1841, que concedeu duas loterias anuais no espaço de oito anos para implementar o conservatório. O Decreto nº 496, de 21 de janeiro de 1847, estabeleceu as bases para o funcionamento da instituição, que foi inaugurada em 13 de agosto de 1848. (Ver documentos etc. em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/303-conservatorio-de-musica>).

Corpo de baile), não se preocupou absolutamente com o ensino e a pesquisa. Nesse panorama precário, ressalta a situação excepcional e privilegiada do então Instituto Nacional de Música integrado à Universidade do Rio de Janeiro em 1931, atualmente a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A penetração da Música na universidade brasileira é sutil e vagarosa, insinuante e tímida. Ela surge, inicialmente, na paisagem acadêmica quase como pretexto para preencher as exigências de um gosto requintado de estirpe autodidata pelos amadores da música erudita, sob o signo da extensão universitária. A universidade brasileira sempre se vangloriou de prestar serviços à comunidade, já que dela provinham os recursos para a sua manutenção. Com a ascensão da classe média no pós-guerra, a universidade, afinal, se transformou numa coisa chique, no monopólio do saber.

A universidade "para todos", para todos os que passam pelos "vestibulares" após terem frequentado bons e bem pagos colégios e/ou conservatórios, não só exerce atração pelo prestígio que oferece, como constitui forma diferenciada de apropriação da cultura e acesso a melhor remuneração no mercado de trabalho. Os conservatórios pagos vão sendo relegados à cultura popular, à música dos violões, das guitarras e harmônicas, aos arranjos vocais e/ou instrumentais, ciclo que ainda não se completou inteiramente. Mas já se inicia dentro da universidade, em contrapartida, o ciclo de uma nova tentativa de popularização. Alguns, mais afoitos e menos lúcidos, querem transformar a universidade, substituindo ainda assim, os Conservatórios, na casa de formação exclusivamente prática, com algumas tintas teóricas, certamente, mas nada muito cansativo. No velho linguajar de estante, dizia-se há alguns anos: "formar o praticão". No jogo maroto dos signos modernos, fala-se pomposamente em "especialização precoce". Para isso, urge liquidar com todo e qualquer pundonor reflexivo. Não só se toma a mediocridade intelectual como modelo como também, gradualmente, vão-se restringindo os espaços de quem se dispõe a pensar, refletir e pesquisar.

Essa é uma maneira estranha de conceituar o que seja "prática". Aí, então, os muros acadêmicos terão sido derrubados, instalando-se os estudos livres... livres de qualquer compromisso com a universalidade do conhecimento, ou seja, com a universidade.

A Música na universidade brasileira

Para alguns, a vida acadêmica continua a constituir uma vida conservatorial enquistada dentro da universidade brasileira, sob as vistas magnânimas e deslumbradas de alguns mecenas do século XX. É de professores e de alunos que ingressam na universidade que se espera uma reação contra essa forma limitada, canhestra e obscurantista de conceber a prática musical. Não é com isso que formaremos bons músicos e bons instrumentistas. As tarefas da interpretação, tanto na regência quanto na interpretação instrumental e vocal, requerem, além de sólida base e atividade reflexiva, cultura histórico-artística e uma visão ampla, humanística, da evolução das artes em geral, da música em particular, e do repertório específico de cada instrumento ou voz.

O conceito de universidade não pode, então, limitar-se exclusivamente ao princípio do fazer prático, condição indiscutivelmente necessária e até predominante nos cursos profissionalizantes, mas que deve ser promovida, pelo menos no âmbito da formação superior, de forma integrada em sua dimensão interdisciplinar, ou seja, **universitária**. O conceito de universidade não implica meramente a

coexistência física e universal das especialidades dentro de uma mesma instituição, mas sobretudo a atitude universal diante da nossa própria disciplina; a convicção saudável de que a solução de um problema específico pode estar frequentemente no campo contíguo ao do nosso conhecimento; a atitude que privilegia a capacidade reflexiva do homem diante da natureza e de si próprio, das funções e tarefas de cada especialidade. Daí a dimensão pragmática ou prática na sua adequada proporção.

A pesquisa e a reflexão são algo inerente à atividade universitária. Quem não sabe – porque não aprendeu e não quer fazer pesquisa – não sabe e não quer ensinar. Porque a função precípua do magistério superior é a pesquisa, e não o ensino; porque o ensino não é nada mais do que a integração de professor e aluno na atitude e comportamento de pesquisa. E não é só a pesquisa, mas o hábito da reflexão sobre a pesquisa e sobre a dimensão pragmática de todas as nossas atividades, e sua integração nos problemas do homem, da sua História, do seu meio, do seu tempo e do seu sentido. Urge erradicar o preconceito difuso e daninho de que o artista não se prestaria ao raciocínio sistemático e ao trabalho cientificamente conduzido, ultrapassado resíduo da estética romântica, de que a sua função seria limitada a intuir e a expressar por signos misteriosamente específicos.

Cabem aqui algumas considerações sobre o fazer e o refletir em arte. Parafraseando John Barth, o novelista norte-americano tido como pós-moderno, porque fabulista desde a década de 1960, de fato, os pássaros têm muito pouco que dizer sobre ornitologia. Mas essa atitude, compreensível no artista atuante que não tem caprichos reflexivos relativamente ao desempenho do seu fazer artístico, pode conduzir, e conduz efetivamente, à adoção de um comportamento empírico, no qual não há lugar para a manifestação humana diferenciada, que é a reflexão e que nos distingue dos animais, no caso, dos pássaros, aos quais não interessa, realmente, a ornitologia.

É comum ouvirmos o argumento de que é bonito falar sobre arte, mas que esse falar não pode se sobrepor ou substituir o fazer arte. Sem insistir na legítima vocação da universidade – que é refletir, produzir saber, e pensar –, aquela atitude afigura-se simplória e reducionista, já que, de início, torna-se difícil a definição do que seja "fazer arte". Eu indagaria se fazer arte sem refletir sobre o fazer seria fazer arte. Seria, pelo menos, fazê-la bem? E valeria a pena fazer arte sem fazê-la bem? O fato é que embutido no fazer, e inseparável dele, está sempre presente a reflexão sobre o fazer. A polêmica, então, muda de lugar, de âmbito: trata-se de saber em que nível ou até que nível é válido refletir sobre o fazer. Aí, já não estamos numa refutação pura e simples de toda reflexão, ou de nenhuma reflexão. Eu diria, até, que os bons no fazer o são porque refletem bem sobre o que fazem; porque, se não souberem refletir sobre o que fazem, jamais se tornarão bons no fazer. Ainda aí permanece uma instância problemática: até que ponto devemos ir na tarefa de refletir sobre o que fazemos? Responderiam os partidários do fazer exclusivo: até o ponto em que o refletir não ocupe todo o tempo disponível para o fazer... Eu permaneceria afirmando que não há fazer sem a reflexão sobre ele mesmo.

Eu diria que existe uma instância pragmática em toda tarefa reflexiva e uma instância reflexiva em toda tarefa pragmática. O homem aculturado de hoje não pode mais abdicar dessa verdade. E toda vez que o faz ou que é constrangido a fazê-lo se torna um robô. E essa robotização, universalmente presente em nossa civilização pós-industrial, tida como pós-moderna, constitui, talvez, o aspecto mais obstaculizado da livre expansão das potencialidades humanas e, portanto, da liberdade. Eu diria também que essa robotização constitui uma sobrevivência da modernidade, porque mecânica, no período da pós-modernidade.

No âmbito do fazer instrumental musical, por exemplo, é flagrante a tradição do ato mecânico e manual frente ao gesto eletro-eletrônico-geracional que transcende definitivamente a dimensão mecânico-muscular que busca deflagrar o som, com suas proverbiais imperfeições. Aliás, é tido e sabido, pelos que manipulam os recursos eletroacústicos agora computadorizados e digitalizados, que vem sendo uma tarefa interessante e divertida introduzir no "fazer eletroacústico" imperfeições perfeitamente projetáveis graficamente para garantir ao produto final um resultado mais "humano"...

A expressão moderna do fazer prende-se em grande parte à sobrevivência do trabalho manual e escravo, na atualidade expresso na robotização. Na verdade, é uma divisão de trabalho que gerou um preconceito expresso por uma divisão em classes sociais, até mais do que isso, uma divisão entre o capital e o trabalho (dimensão econômica), entre a iniciativa e a passividade (dimensão social), entre a apropriação e o despojamento (dimensão jurídica), entre o fazer e o refletir (dimensão gnosiológica ou epistêmica).

Música Prática e Música Teórica

Consagraram-se, assim, duas grandes divisões no estudo da Música: a Música Prática e a Música Teórica. Teoria e Prática são os dois componentes de qualquer estudo musical imaginável. E não tenho notícia de ninguém que pudesse ter chegado ao domínio razoável de qualquer uma dessas divisões sem ter tido um treinamento exaustivo, intensivo e permanente na outra. Ninguém consegue conceber um bom teórico sem a Prática e muito menos um bom prático sem a Teoria.

O que é Teoria, afinal? Vem do grego: visão de um espetáculo, visão intelectual, especulação, construção especulativa do espírito. O grande teórico do Renascimento musical espanhol, Bartolomé Ramos de Pareja (*Musica Practica*, Bologna, 1482), que reprochava aos teóricos a abstração matemática, diz no Prólogo do seu livro: "[...] preparamos uma obra muito proveitosa tanto para os cantores práticos como para os especulativos, que em grego chamamos teóricos" (1983: 151). E, dando ao seu livro o título de *Música Prática*, e admoestando recordar severamente os teóricos conservadores da época, não deixou de fazer, ele mesmo, a melhor Teoria, a melhor especulação, porque, quando essa se baseia na prática, e na boa prática, tudo correrá bem. E o nosso Pareja também não deixa de atingir com vigor os "praticões" do seu tempo quando diz:

> Y si en estos tiempos nuestros son muy escasos los prodigios por obra de la musica, no se ha de imputar al arte, en su divina perfección, sino a los que la usan malamente. Si volviesen pues a vivir aquellos sumos musicos..., negarian haber compuesto la musica de nuestro tiempo, que la depravación de algunos cantores ha provado de buen gusto, de elegancia y de reglas (RAMOS DE PAREJA, 1983: 151).

Talvez tenha sido o Romantismo (Goethe, no *Fausto*, Ato 1°, cena do estudante: "Toda teoria, caro amigo, é uma coisa cinza; mas a árvore de ouro da vida é verdejante") o principal responsável pela veiculação de um sentido pejorativo na palavra Teoria, seja, como diz André Lalande, em seu *Vocabulário da Filosofia* (1951), como uma visão do espírito artificialmente simplificada, que representaria os fatos de uma forma demasiadamente esquemática para que se possa aplicá-la à realidade; seja como uma concepção individual e casual, devida muito mais à imaginação do que à razão. É o mesmo Lalande (1951: 1128) que invoca as palavras de Claude Bernard para esclarecer e engrandecer que a Teoria "[...]

é a hipótese verificada, após submetida ao controle do raciocínio e da crítica experimental... Para permanecer, uma Teoria deve modificar-se com o progresso da ciência e permanecer constantemente submetida à verificação e à crítica dos fatos novos que surgem", o que a isenta, inclusive, de transformar-se em doutrina. Isso não é muito diferente da teoria da "parametrização", de Kuhn (1962).

Já a Prática é o que concerne à ação (em grego: *prassis*). Para os atenienses, o verbo agir era *prattein*. A antiguidade grega já a contrapunha à Teoria. Mas Aristóteles a opõe, também, à Poética (de fazer, *poiéo*), formando as três categorias: Teoria, Prática e Poética, as três grandes divisões do pensamento, ou da ciência.

Ernildo Stein, em *Racionalidade e Existência* (1988: 104), é claro em sua abordagem: em Kant, as ideias puras da razão (liberdade, imortalidade, Deus, lei moral) garantem a ação prática do homem, e os conceitos fundamentais são a base do conhecimento empírico-matemático tratado pelo universo do ser. Temos aí, então, razão pura e razão prática (Teoria e Prática), mas estanques, cuja síntese entre ser e dever ser (Prática e Teoria) Kant nunca conseguiu realizar.

Só em Heidegger desaparece essa separação estanque: não há, para o filósofo de *Ser e Tempo* (1927), uma teoria e uma prática da racionalidade. Nosso modo de ser-no-mundo já implica um todo inseparável em que se pressupõe estarmos sempre ligados por uma pré-compreensão, praticamente ao mundo que interpretamos e compreendemos.

Atualmente, 90% da atividade mundial, no setor da interpretação musical, se transformou numa gigantesca usina de fabricação de peças de reposição, ou seja, numa reprodução, *ipsis litteris*, de um repertório musical consagrado já na era romântica, sem nenhuma preocupação de pesquisa, seja de repertório novo de toda a fase de ouro da música instrumental, do barroco ao moderno, seja de reinterpretação do repertório conhecido.

A ânsia da carreira, as necessidades profissionais de enquadramento e, por fim, uma universidade que não pretenda mais ser universal conduzem docilmente o músico a esse estado de coisas. Todos sabem como o mercado de discos anda abarrotado de produtos de quinta categoria, impingidos como de primeira e que nada mais oferecem além da enésima interpretação fac-similada de tantas obras num sistema quadrafônico ou digital, como se o acesso aos recursos tecnológicos mais sofisticados satisfizesse plena e isoladamente a carência de expressão e comunicação do homem.

Nenhum esforço para solucionar problemas, para equacioná-los pelo menos na interpretação, no andamento, na dinâmica, no ornamento, ritmo etc., de que a música do passado e do presente está repleta. Não será com a imitação auditiva que daremos um passo sequer para o enriquecimento autêntico dessa atividade. Nós mesmos, que tanto criticamos os compositores de caixa de fósforo! Bons mestres não faltam para ombrear: no teclado, podemos citar três que fizeram desse mister um verdadeiro sacerdócio: Albert Schweitzer, para a obra de João Sebastião Bach; Willi Apel, para o cravo e toda a música dos séculos 17 e 18; e Charles Rosen para a interpretação do estilo clássico.

Os três grandes intérpretes assumiram o desafio de conceber a música como a simbiose perfeita entre a Teoria e a Prática. Todos sabemos que as grandes soluções pragmáticas de um regente sobre a interpretação de uma partitura devem ser obtidas no silêncio recluso das horas de estudo a ela devotadas. Se isso não ocorrer, teremos meramente reprodução mecânica de gestos e um coro e/ou uma orquestra cantando e/ou tocando sozinha; porque afinal o compositor, em última instância, zelou para que também o fizessem...

Tudo isso de que se trata aqui jamais será alcançado se continuarmos a exigir da graduação, e depois da pós-graduação, uma chamada especialização precoce. Sob o impacto do mercado de trabalho, o músico universitário, nas diversas modalidades, ou seja, precocemente especializado (nenhuma Faculdade de Medicina aceita no primeiro ano um aluno de cirurgia cardíaca), já demonstra um perfil de interesses que exclui as preocupações universitárias, universais. Em certo sentido, são os próprios mestres os grandes responsáveis por essa situação. Diria, até a própria universidade brasileira, que, ao estabelecer os critérios de avaliação de desempenho dos seus mestres, demonstra patente e total inconsciência desses mecanismos.

Reflexões e sugestões

Melhor seria, então, que tais atividades fossem agregadas a um nível técnico sofisticado do que fazer passar por universitárias atividades que não o são. Essa é uma opção que a universidade, se quiser realmente atender às suas autênticas funções, acabará tendo de fazer. Porque é à universidade que cabe prioritariamente a tarefa de refletir, especular sobre as suas diversas atividades e sobre as atividades da sociedade, sobre o fazer e o agir. Porque sem reflexão não há prática, não há ação, não há produção.

Em 1979 o professor Simon Schwartzman apresentou à Capes um importante documento intitulado "Que fazer com a pós-graduação". Esse documento é de grande atualidade, especialmente para o nosso setor da música, que recém-inicia a aventura da pós-graduação e poderá valer-se dos erros cometidos pelo sistema em geral, desde a sua criação, e já que, em vez de se minimizarem os problemas, eles se agravaram com o passar dos anos.

Dizia o citado professor que a reforma universitária de 1968 instituiu a pós-graduação como critério de contratação-promoção dos professores universitários; seguimos, aqui, numa glosa do trabalho em questão. Os docentes e as instituições de ensino superior tiveram de abandonar ou relegar o antigo sistema vigente de formação profissional e do magistério secundário. Desse momento em diante, o Conselho Federal de Educação passa a credenciar os cursos de pós-graduação e, para evitar a proliferação dos cursos de má qualidade, fracassou e, pior que isso, burocratizou o sistema. Nas profissões cujo mercado de trabalho era difícil, que é hoje um agudo problema da nossa área, a pós-graduação tem como consequência o adiamento do ingresso no mercado, com a distribuição de pequenas bolsas, o atrativo de uma melhor formação e o usufruto de um ambiente de contatos e de perspectivas de emprego. Mas a expansão das vagas nas universidades após 1968 aumentou o número de profissionais, diminuindo a qualidade da formação. A consequência disso tudo foi que o título universitário pouco significa hoje em oportunidades de trabalho, a não ser para a proliferação da própria graduação e da pós-graduação. Como a massificação colocou a graduação em aberta crise, a pós-graduação surgiu e se desenvolveu como a salvação do sistema universitário; investiram-se aí vultosos recursos. Como dizia então Schwartzman, a pós-graduação repetia a experiência antiga brasileira de criar instituições novas em paralelo "sempre que instituições antigas deixam de ser manejáveis".

As motivações para a pós-graduação são inegáveis. Ela oferece as possibilidades de um contexto institucional de alto nível de reflexão e pesquisa, e formação de pesquisadores e docentes de nível superior. Quanto à graduação, ela tem demonstrado insuficiência para a formação de alto nível, formando

profissionais para o mercado de trabalho, assim como professores de nível secundário. Mas essas motivações não justificam a expansão desmesurada do sistema.

É inegável que os cursos de melhor qualidade formarão pessoal qualificado de alto nível, mas a massificação da pós-graduação prejudica a formação acadêmica e a pesquisa científica de alto nível, proliferando os títulos sem conteúdo real. A estruturação de cursos de pós-graduação para carreiras eminentemente profissionais, como é o caso da música, gera permanente e insolúvel conflito de interesses entre estudantes e objetivos acadêmicos de professores e pesquisadores.

A solução parece ser a de aprimorar a graduação e – eu diria também – o nível técnico, extinguindo o currículo mínimo obrigatório e o sistema de horas/curso (como, por exemplo, o curso de seis anos de Composição e Regência), procedendo, ao mesmo tempo, a radicais mudanças na carreira acadêmica, com a criação da carreira do professor-artista, desobrigado de compromissos com a titulação, como aliás já vem procedendo a Universidade de Campinas. A demanda de pós-graduação ficaria restrita à carreira acadêmica e à pesquisa de alto nível. No setor da música, parece um absurdo exigir-se de um instrumentista ou de um educador musical, por exemplo, a carreira acadêmica. A solução poderia residir na manutenção de um nível técnico adstrito às faculdades de Música, sem nenhum prejuízo de vantagens e direitos, nem daqueles dispostos a encetar a carreira acadêmica.

Outra medida seria a extinção do sistema de credenciamento de títulos e cursos pelo MEC. Ele continua sendo um credenciamento simulado, pois as brechas do sistema o desmoralizaram: a emissão de títulos de mestre e/ou de doutor sem créditos, a entrada no sistema pela porta dos fundos etc. Cada universidade ou instituição que outorgue seus títulos, os quais valerão conforme a reputação que essa instituição mantém no mercado de trabalho.

A permissão de diversos modelos de pós-graduação, conforme a vocação de cada instituição, atenderia também aos tipos de demanda existentes ou a existir. A concentração de recursos também é uma medida saneadora: a pós-graduação é uma excelência que não pode ser massificada por todo o país. A competição entre as instituições não deve sacrificar a qualidade; os centros de excelência devem ser fortalecidos com um sistema de bolsas, recrutamento de pessoal e aplicação de recursos concentrados.

Em resumo: o sistema deveria ser desregulado; os recursos, concentrados. Em 1979, Schwartzman destacava que as ideias que apresentava podiam não ser originais nem inovadoras, mas que, integradas numa política global, surtiriam efeito. Após 1968, eram mais de mil os cursos de pós, 75% dos quais de qualidade duvidosa, e a demanda crescente levando à criação de mais vagas e destinação de mais recursos. Em 1986, com mais de 40 mil alunos de pós no Brasil, apenas 15% chegavam a apresentar tese ou dissertação.

Os sistemas de pós-graduação geram, inegavelmente, como subproduto, dentre outros, a vantagem de institucionalizar a pesquisa, viabilizar econômica e administrativamente programas e projetos, listar prioridades e destacar especialistas para a tarefa de reflexão, culminando na formação de recursos humanos. Mas o debate sobre a pós-graduação em Música ocorre numa conjuntura histórica negativa dos estudos pós-graduados no Brasil. É notória a convicção, na comunidade científica, de que a pós foi implantada para compensar as lacunas e deficiências dos cursos de graduação e de que algo deve ser feito, com urgência, para que se corrijam os vícios e deformações adquiridos em 20 anos de funcionamento do sistema.

Triste e alegre realidade

A minha disciplina chama-se musicologia, não obstante a denominação curricular de História da Música. Todas as Histórias da Música inserem-se na subárea de Musicologia Histórica. Segundo a classificação da ANPPOM, as subáreas da Música são a Musicologia (Histórica, Etno e Sistemática), as Práticas Interpretativas, as Práticas Composicionais e as Práticas de Ensino (Educação Musical).

As Musicologias não são integralmente estranhas a certas práticas musicais. Diríamos que pelo menos uma atividade delas é eminentemente prática: a catalogação musical, que envolve certa disciplinaridade com a Biblioteconomia e lhe assimila certos processos e técnicas. Dedica-se sobretudo à classificação de acervos de manuscritos musicais.

Também, *grosso modo*, é aceito generalizadamente que fazem parte da Musicologia Sistemática tanto os resíduos que não cabem nas duas denominações Histórica e Etnográfica, como por exemplo a Teoria Musical, a Organologia, como também a Estética Musical, a Análise Musical e, para muitos, a Crítica Musical *(Criticism)*.

Dentre essas últimas "tendências disciplinares", a Análise tem sido, talvez, a que nos últimos 25 anos mais seduziu um ponderável segmento de estudiosos e gerou uma bibliografia específica considerável, insinuante.

Toda essa gama classificatória e disciplinar resulta, evidentemente, de um esforço taxionômico que abstrai, por necessidade classificatória, as inter-relações entre as subáreas e as próprias disciplinas aqui denominadas.

Amplas linhas de pesquisa se desenvolvem abrangendo mais de uma subárea e/ou disciplina sem que se possa aventar que os pesquisadores estejam extrapolando os limites de sua especialidade, que continua sendo a Música *tout court*.

Entretanto, há casos em que a bibliografia se expandiu de forma e em nível tão amplo e aprofundado que a complexidade do setor se acentuou como especialidade, de maneira, diríamos, irreversível. É o caso, dentre outros, da Etnomusicologia e das Análises.

Isso aconteceu, às vezes, pela absorção intensa de disciplinas auxiliares, como no caso da Etnomusicologia com relação à Antropologia e à Sociologia, ou pela reflexão sobre as atividades e pesquisas em outras subáreas, como na Análise, vista, a título de exemplo, como produto das Práticas composicionais.

É também o caso da interdisciplinaridade, obrigatória, para muitos, entre a Educação Musical, a Pedagogia, a Didática, a Psicologia e a Psicologia da Audição.

Na verdade, as Musicologias se dedicam ao discurso sobre os discursos e sobre a prática musical. *Grosso modo*, podem ser arroladas como atividades teóricas, contrapondo-se ao ensino, à execução e composição musical que supostamente compreenderiam as atividades propriamente práticas dessa nossa Arte.

O dedicar-se ao discurso sobre os discursos afeta-lhes a "popularidade" entre as demais "atividades", que, nesse sentido, se considerariam mais "ativas", mais produtivas, emprestando às Musicologias um depreciativo, para não dizer pejorativo, sabor parasitário. É essa a nossa triste e alegre realidade.

Referências

DUPRAT, Régis. Memorial de atividades científicas, artísticas didáticas e profissionais. Apresentação como requisito do concurso público de Professor Titular do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Texto datilografado, inédito. 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo.* Petrópolis: Vozes, 2012 [1927].

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1994 [1962].

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie.* Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. *Musica Practica.* Bologna: Baltasar de Hiriberia, 1482. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Musica_practica_(Ramos_de_Pareja%2C_Bartolomeo). Edição moderna: Madrid: Joyas Bibliográficas, 1983.

SCHWARTZMAN, Simon. Que fazer com a pós-graduação? *Debates CAPES*, 1 set. 1979. Disponível em: https://archive.org/details/QueFazerComAPg. Acesso em: 1 jan. 2022.

STEIN, Ernildo. *Racionalidade e existência*. Porto Alegre: LPM, 1988.

Régis Duprat (1931-2021). Graduado em História pela Universidade de São Paulo (1961) e Doutor em Música pela Universidade de Brasília (1966). Foi professor titular da Universidade de São Paulo. Como musicólogo, atuou principalmente nos seguintes temas: história da música brasileira, música brasileira do período colonial, história da cultura e hermenêutica.