

Reflexões sobre as diferenças entre a formação musical erudita e a formação musical popular do violonista¹

Elodie Bouny²

1. Introdução

Esta pesquisa surgiu naturalmente, como resultado da experiência vivenciada pela autora, no seu dia-a-dia. Formada no *Conservatoire National de Région* de Boulogne-Billancourt (Paris) depois o *Conservatoire National de Région* de Strasbourg, dos sete aos vinte e dois anos, a autora se considera um “produto do academismo” e utiliza, atualmente, essa formação sólida na sua atividade como violonista.

Por outro lado, a sua cultura franco-boliviana e as viagens pela América Latina, desde muito jovem despertaram na autora uma paixão pela música tradicional sul-americana. Hoje, casada com um músico de formação popular e morando no Brasil há quatro anos, esses dois universos, o erudito e o popular, se encontram naturalmente e despertam, perguntas e dúvidas bem variadas.

2. Um ensino fragmentado

Um fato interessante pode ser observado sobre a aprendizagem no meio popular: a importância da imersão cultural e da imitação. Nketia *apud* Santos (1991)

distingue, na aprendizagem musical, dois períodos distintos: o primeiro, de “exposição e treino”, onde o contato com a prática musical é fundamental e o treinamento, a partir do ver fazer, uma constante; o segundo “afiliação temporária”, onde o treinamento é dado por um especialista, músico mais experiente, para ampliação do repertório ou aquisição de técnica mais apurada (NKETIA *apud* SANTOS, 1991, p.15).

Percebe-se, então, que a aprendizagem e a memorização se fazem intuitivamente, ouvindo e imitando. Fora da prática, quando da aprendizagem popular, não existe consciência de uma teoria musical, pelo menos no início da aprendizagem. A música e seus elementos básicos são registrados como um todo, e não em detalhes fracionados.

No Conservatório de Paris e outras escolas de música com esse modelo, até uns anos atrás, as crianças que queriam começar a tocar algum instrumento tinham que passar

¹ Palestra proferida no V Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 23 a 29 de outubro de 2011.

² ???

por dois anos de aprendizagem de solfejo, sem tocar, e hoje esse tipo de ensino não está mais em vigor.

O ensino do solfejo fragmentado e isolado do ensino do instrumento foi base de alguns questionamentos de Gartenlaub (1999, p. 309): “Estudar solfejo antes, e depois música? Será que temos que entender que não tem música na aula de solfejo?”

Antigamente o solfejo era apenas uma ferramenta para poder ler música corretamente e executar as peças musicais, mas depois de várias reformas nos programas dos conservatórios ele foi tomando mais e mais espaço e “tornou-se, com os anos, um ensino muito separado, específico e de alta tecnicidade” (GARTENLAUB, 1999, p. 310).

Esse tipo de método não leva em conta que o ensino de solfejo tem que servir à música e não o contrário. Essa forma específica de ensinar solfejo é até hoje muito criticada e muito praticada, mas observa-se certa evolução nos métodos, voltados a um conceito do solfejo, não como uma matéria separada da prática instrumental, mas como uma aliada e servidora da música.

Essa fragmentação e super especialização do solfejo criam uma dicotomia musical. Surgem sintomas típicos como, por exemplo, o caso frequente do aluno que consegue reproduzir um ritmo, pronunciando-o com uma sílaba (ta-ta-ta) ou batendo na mesa, porém, na hora dele executar a música, não consegue tocar o mesmo ritmo.

Alguns pedagogos tentaram evitar esse problema instaurando métodos diferentes, como Kodaly com o uso de manosolfa (sinais com a mão para solfejo), da notação musical simplificada (notação de traços) e solmização do ritmo e altura (verbalização), ou Dalcroze com a Eúritmia.

3. Oralidade

O funcionamento da oralidade é extremamente importante na aprendizagem do músico popular conforme observou Le Creurer (1994):

Um dos aspectos fundamentais no qual funciona a música tradicional e que rege todo o nosso ensino é a oralidade. Essa oralidade induz ela mesma outros elementos, ligados entre eles, e que aclara as nossas linhas de trabalho. É o caso, claro, da memorização, mas também do abordo imediato com a música, da aproximação da música na sua globalidade, sua entidade, sua liberdade com os modelos. [...] a oralidade é uma maneira de enxergar a globalidade antes do detalhe segmentado³ (LE CREURER, 1994, p.7).

³ No original : Un des aspects fondamentaux sur lequel fonctionne la musique traditionnelle et qui régit tout notre enseignement est l'oralité. Cette oralité induit elle-même d'autres éléments, liés les uns aux autres, et qui éclaire nos axes de travail. C'est le cas bien sûr, de la mémorisation, mais aussi de l'abord immédiat de la musique, de l'approche de la musique par sa globalité, son entité, de sa liberté par rapport au modèle. [...] l'oralité est un moyen de saisir la globalité avant le détail segmentaire. (traduzido pela autora)

Ainda tratando de aspectos da oralidade e da improvisação o autor, ora citado, acrescenta:

E mais, nessa música de natureza repetitiva, cíclica, e transmitida oralmente, repetimos, mas repetimos sempre o diferente, e o “modelo” não existe propriamente dito: ele existe só através das realizações múltiplas e efêmeras. O músico, iniciante ou experimentado, só pode interpretar e se apropriar imediatamente da música através da ornamentação, a variação... que leva a uma familiaridade com uma forma de improvisação⁴ (LE CREURER, 1994, p.7).

Verifica-se aqui a presença da variação na transmissão e, conseqüentemente, da improvisação. Não há uma maneira de tocar uma música ou uma frase, mas várias maneiras, o que já dá uma noção de liberdade de interpretação para o aluno que está aprendendo aquela música.

Mesmo que a oralidade tenha tudo a ver com o fato de imitar *de ouvido*, não pode ser descartada a importância do olhar na aprendizagem e na transmissão oral. Sobre esse tema, Mabru (1994), tocador de *fifre* (pequena flauta tocada na região sudoeste da França) afirma:

A imitação é tal que vários tocadores de *fifre* tocam como se fossem canhotos (embora sejam destros) para facilitar o trabalho de transmissão , pelo efeito de espelho. [...] O ouvido trabalha o tempo inteiro, mas o olho também: o canal visual que muitas vezes é esquecido quando se fala de pratica chamada “oral” (porque a música seria uma arte do sonoro) , permite ao músico identificar os gestos realizados no instrumento (MABRU, 1994, p.27).

Momoyama (1994) faz uma reflexão interessante sobre a transmissão oral:

Meu mestre não ensinava baseando-se numa teoria: eu era quem tinha que ficar atenta, com os meus sentidos aguçados para conseguir “roubar” dele, aos poucos, os segredos da sua arte. Essa maneira de aprender é realmente a base de um discípulo. Aliás, não se diz “aprender”, mas “roubar”; é realmente a única maneira de desenvolver a espontaneidade para conseguir pegar o que a gente precisa (MOMOYAMA, 1994, p.44).

A transmissão oral da música é a base da aprendizagem para o músico popular. Ela é baseada na imitação, tanto oral quanto visual, na repetição, na variação e na improvisação.

⁴ No original : De même, dans cette musique de nature répétitive, cyclique et transmise oralement, on répète, certes, mais on répète toujours le différent, et le « modèle » n'existe pas en soi : il n'existe qu'a travers ses réalisations multiples et éphémères. Le musicien, débutant, ou expérimenté, ne peut que l'interpréter a son tour, appropriation immédiate de la musique au travers de l'ornementation, la variation... qui amène a une familiarité avec des formes d'improvisation. (traduzido pela autora)

4. Tópicos para observação das diferenças entre as formações erudita e popular do violonista:

Tópicos	Violonista erudita	Violonista popular	Observações
SOM	<ul style="list-style-type: none"> -acústico -cuidado das unhas -repertório mais detalhado, maiscontrapontístico 	<ul style="list-style-type: none"> -amplificado -menos cuidado das unhas -Menos contraponto, mas linha melódico/ritmo 	<p>O som do violonista erudito costuma ser mais “cheio”, e com mais projeção.</p> <p>O som do violonista popular costuma ser mais percussivo.</p>
LEITURA/ ESCRITA	<ul style="list-style-type: none"> -leitura à primeira vista -aprende a ler antes de tocar -aprende as músicas quase sempre lendo, e não de ouvido 	<ul style="list-style-type: none"> -a leitura é secundária, e leitura à primeira vista não costuma ser muito boa. -aprende a tocar antes de ler música -aprende as músicas quase sempre de ouvido 	<p>O violonista erudito é dependente da partitura ao contrário do violonista popular</p>
CONHECIMENTO HARMÔNICO	<ul style="list-style-type: none"> -conhecimento teórico da harmonia e não prático -este conhecimento prático não parece ser tão importante para ele, e o ensino deste é ausente das escolas de música. 	<ul style="list-style-type: none"> -o conhecimento prático é absolutamente necessário, e muitas vezes a aprendizagem do instrumento começa por isso -acompanhamento 	<p>O violonista erudito tem uma escuta mais “horizontal” ao contrário do violonista popular, e o violonista erudito não improvisa, ao contrário do violonista popular.</p> <p>O violonista erudito é mais vulnerável ao erro por falta de conhecimento harmônico prático, entre</p>

			outros.
POSTURA	-fixa e às vezes rígida -uso de acessórios como banquinho, panos, entre outros.	-mais relaxada, à vontade -pouco uso de acessórios	Talvez o violonista erudito seja mais sujeito a problemas do tipo tendinite
ORALIDADE	-quase inexistente	-prevalente -aprende por imitação	O violonista popular tem o ouvido mais desenvolvido
MEMÓRIA	-memória mais visual e digital	-memória mais aural e harmônica	O violonista costuma ter menos repertório memorizado, e por menos tempo, ao contrário do violonista popular.
ROTINA DE ESTUDO	-disciplina -horário -repetição de pequenas células -separação do estudo da técnica e do resto.	-pouca disciplina e horário -repetição de trechos maiores -rodas informais	
COMPOSIÇÃO	-quase inexistente	-quase sempre presente	
ERRO	-a música interpretada é fixa -a reação costuma ser o nervosismo	-a música interpretada é menos fixa -o erro costuma "fazer parte" da música	O violonista de formação erudita parece ser mais vulnerável ao erro

5. Leitura e escrita da música

A música erudita é baseada na leitura e escrita da música, enquanto a música popular tem como base a transmissão oral.

Algumas perguntas podem surgir em se tratando dessa questão da leitura musical: será que a partitura sempre é uma aliada? Será que o músico popular sente falta da leitura e da escrita ou será que o seu ouvido é suficiente para realizar o que ele quer? Em que situações o músico, erudito ou popular, chega a se aproximar ou se distanciar da partitura?

Segundo Penna (2008),

A força do modelo da música notada é tal que ele chega a ser internalizado, como desqualificador, pelos próprios participantes de outras práticas musicais - os quais são músicos, sem dúvida, já que música é essencialmente som. [...] Por si mesma, a partitura, não é, portanto, música; é apenas uma representação simbólica – sem dúvida imensamente útil para o registro, previsão e comunicação, permitindo “fixar o texto musical” (PENNA, 2008, p. 52).

Assano *apud* Penna (2008) ainda pergunta: “Afinal, quem ‘sabe’ música? Não ‘sabe’ música o seresteiro que, usando brilhantemente seu ouvido, acompanha seus parceiros para que tonalidade forem?” (ASSANO, *apud* PENNA, 2008, p. 6).

A partitura parece oferecer a quem sabe lê-la um *status* superior. Porém, como afirma Jardim *apud* Penna (2008):

O “analfabetismo” musical ainda vigente no Brasil nunca foi e não é um aspecto obrigatoriamente negativo com relação a Música Brasileira. Talvez até seja, ao contrário, fator de determinação de um vigor próprio e característico de nossa cultura musical que, não dando tanta importância ao registro escrito, desenvolveu diversas escolas musicais informais [...] (JARDIM *apud* PENNA, 2008, p.106).

Contudo, se usada sem referência auditiva, a partitura representa a música, só isso. Em alguns casos, o uso exclusivo da partitura sem referência sonora pode levar a situações absurdas como, por exemplo, a realização de um exercício de harmonia com a única ajuda da teoria e das leis da música, noutras palavras da *matemática da música*, sem ter a mínima ideia do resultado sonoro daquilo que está sendo escrito.

Essas situações acontecem frequentemente nos conservatórios e escolas de música. Nesse sentido, a partitura sem referência sonora e sem um ouvido interno bem treinado, tem grandes limitações, sem dúvida.

Como afirma Penna (2008, p. 64): “muitas vezes, a experiência musical popular e a vivência sonora que a mesma possibilita são desconsideradas pelo conservatório, onde o ‘tocar de ouvido’ chega a ser até mesmo, uma ‘heresia’.”

Essa suposta superioridade do leitor-escritor alimentada pelo conservatório pode se tornar um entrave no ensino da música. Os músicos populares que poderiam ter, em algum momento da sua aprendizagem musical, vontade de ampliar o seu conhecimento num conservatório ou escola de música, se veem automaticamente com as portas fechadas, da mesma maneira que um jovem, formado no conservatório, terá imensas dificuldades para conseguir absorver algum elemento do ensino popular (acompanhar uma música de ouvido, por exemplo), por ter sido obrigado e condicionado a ler e escrever, exclusivamente e, às vezes, sem nem mesmo precisar ouvir.

7. O erro

A questão de como lidar com erro é vivenciado de forma diferente pelo músico erudito e pelo músico popular. Enquanto o músico erudito parece ter medo do erro, o músico popular parece brincar com ele.

Mais uma vez volta-se à concepção de aprendizagem erudita, focada na técnica e, conforme afirma Wilkzek (2008, p. 5): “é um monstro que se auto alimenta: quando a técnica é supervalorizada e isolada de uma realização musical prazerosa, a expectativa de execuções tecnicamente perfeitas cresce, e o medo de errar cresce junto.”

Quantas vezes a criança que estuda na escola de música ou no conservatório se encontra em situações de pressão, tendo que tocar para a família, na escola, nas audições da escola de música, criando muitas vezes situações estressantes e até traumatizantes.

No caso do aluno que tem uma formação informal ou não formal, a situação de tocar se apresenta de outra forma. Normalmente ele não toca sozinho, mas com alguém da sua família ou algum amigo mais velho, acompanhando e, habitualmente, num ambiente familiar, o que tende a relaxar o aluno diminuindo seu medo e, conseqüentemente, diminuindo a possibilidade de erro.

Wilkzek (2008, p. 266) acrescenta, ainda, que “‘errar’ deve ser algo limpo de valor negativo e deve ser colocado lado a lado com ‘acertar’ – os dois sendo partes complementares do mesmo processo.”

Márquez (2011), por sua vez, faz a seguinte observação em entrevista concedida à pesquisadora:

Ninguém escapa do erro, nem os maiores intérpretes. Acho que temos que aceitar o erro, porque ele está ligado à natureza humana. É claro que nós queremos ser perfeitos, mas a música tem que refletir a vida, é a vida é o que tem de menos seguro, isso é uma grande contradição. Como intérprete, um quer mostrar, refletir a perfeição das obras, mas as próprias obras refletem a vida, e a vida não é perfeita. Temos que achar a quadratura do círculo. Bom, temos que estudar para ter os meios de tocar a peça, e depois deixar as coisas nas mãos de Deus, como se diz. Mais que tudo, temos que enfrentar o palco pensando que fizemos todo o possível para chegar em boa forma, e depois esquecer, e soltar-se. Isso é essencial (MÁRQUEZ, 2011).⁵

⁵ Je ne connais personne qui ne fait pas d'erreur, mêmes les plus grands interprètes. Je pense qu'il faut accepter l'erreur, puisqu'elle est liée à la nature humaine, évidemment, on voudrait être parfaits, mais la musique doit refléter la vie, et la vie c'est ce qui est le moins sûr, c'est ça la grande contradiction. En tant qu'interprète classique, on veut montrer, refléter la perfection des œuvres, mais les œuvres même reflètent la vie, et la vie n'est pas parfaite. Il faut trouver la quadrature du cercle. Mais bon, il faut travailler pour avoir les moyens de jouer la pièce, et après il faut se livrer aux mains de Dieu, d'une certaine manière. Mais surtout, il faut affronter la scène en se disant que l'on a fait tout ce qu'on a pu pour arriver en forme, après il faut oublier, et lâcher prise. C'est essentiel. Informação obtida por entrevista, em 2 de fev. de 2011, do Sr. Pablo Marquez, violonista e professor, em Paris.

No que se refere ao erro, Biesenbender (2001), violinista e professor, afirma:

Só quero dar um exemplo dessa “inversão de todos os valores” na improvisação: o erro, a falta. Não tem outro domínio na existência no qual a proibição do erro reina com tanta autoridade, e ao mesmo tempo com tanto poder de destruição, que no ensino instrumental. Quantos renunciaram por causa dessa insistência dolorosa para evitar o erro, por querer pretensiosamente que a música seja “justa” antes de tudo? [...] Quando se improvisa ou se aprende a improvisar, o erro é praticamente um elemento normal do processo, ele tem seu lugar (BIESENBENDER, 2001, p. 95).

Observa-se que a variação e a improvisação no ensino parece ser um caminho possível para destravar o medo do erro tão comum na aprendizagem instrumental nas escolas de música.

8. A sonoridade

A sonoridade é um tema recorrente e mal compreendido entre os músicos populares e os músicos eruditos.

A sonoridade para o músico erudito é algo muito refinado, rebuscado, tem que ser um som limpo, cheio, e potente; muitas vezes ele julga o som do músico popular *sujo*.

A projeção da sonoridade para o músico erudito é, sem dúvida, um aspecto importante pelo fato dele ter que tocar quase sempre num ambiente acústico, e também pelo fato que o violão é por natureza um instrumento pouco sonoro. O músico popular não precisa se preocupar com isso já que toca quase sempre com amplificação. Abiton (2011) faz a seguinte reflexão:

Eu acho que não há absoluto enquanto a beleza do som. Mas sim há um som que funciona com um estilo de música. Meu trabalho está mais ligado a um som erudito, já que toco música erudita e nesse estilo precisamos de algo limpo, sem parasitas e é verdade que eu fico um pouco sem jeito quando tenho que tocar música popular, pois tenho que achar um som que funciona com o estilo e um som muito limpo não funciona, por exemplo (ABITON, 2011).

Pujol (1956) descreve o importante papel dos harmônicos dentro do som produzido, seja com a unha, seja com a polpa do dedo, já que na época existiam as duas escolas (hoje em dia, a grande maioria os violonistas eruditos toca com unha):

A quantidade e a intensidade de harmônicos que acompanham o som fundamental de uma corda varia muito segundo o método de tocá-la. [...] Com unha, o som é mais penetrante, acompanhado por uma grande quantidade de harmônicos agudos que tendem a metalizar o timbre. Com a

polpa a vibração é menos aguda; os harmônicos não são mas percebidos, o timbre é menos brilhante, mais suave, e mais sonoro (PUJOL, 1956, p.73).

Como lembra Aguado *apud* Pujol (1956), a maneira mais comum de pôr a corda em vibração seria misturar o ataque com a polpa e a unha, da seguinte maneira: “*Primeiro* a corda é tocada com a polpa do dedo, *do lado que dá para o polegar*, mantendo o dedo um pouco rígido, mas não tão curvado que quando se toca com a polpa só; depois deixamos a unha deslizar na corda” (PUJOL, 1956, p. 74).

Percebe-se que uma atenção muito especial é dada à produção do som pelo violonista erudito.

9. A postura

Márquez (2011) tem uma reflexão interessante quanto à questão postural do violonista que vai contra a ideia de que a postura é algo fixo (altura do banquinho, posição das mãos, do tronco, das pernas, etc.).

Acho que muitas vezes tem um mal entendido com a postura. Sempre se pensa na postura como algo estático e, para mim, a relação com o instrumento, não é uma posição, mas é o movimento justamente, e se temos que achar uma postura, eu a chamaria de ponto morto, o ponto de relaxamento absoluto, a partir do qual o movimento é possível. É isso que temos que achar: o ponto de equilíbrio a partir do qual podemos fazer tudo (MÁRQUEZ, 2011).

Em se tratando da relação do músico popular com o instrumento, Márquez (2011) acrescenta: “É uma relação com o instrumento a partir da qual o movimento é imediato. Acho isso fantástico.”

Esse aspecto da técnica violonística é mais um ponto de divergência entre as duas formações musicais.

A memorização

Sobre esse tema, Abiton (2011) diz:

Não há só uma memória, mas várias entram em jogo no meu processo de memorização: a memória aural que é o ritmo horizontal e vertical assim como as alturas dos sons; a memória digital, que é a memória interior dos gestos; a memória visual, noutras palavras a interpretação. É evidente que segundo a música interpretada, tal ou tal memória vai ser mais utilizada que outra. Penso, por exemplo, em partituras de música contemporânea, por exemplo, onde o ritmo tem um papel preponderante. Me parece essencial entender bem a partitura no seu aspecto polifônico, sobretudo a duração das vozes internas e do baixo, porque isso implica ou obriga a usar uma

dedilhada específica. [...] Geralmente, o ouvido se foca na parte superior e não é uma má ideia de tocar a peça ressaltando as vozes internas e os baixos. Pessoalmente, a minha memória digital esta totalmente ligada á memória visual. Por exemplo, se eu começo a pôr os dedos no braço do violão, automaticamente, vejo as notas na partitura. Mas o mais importante de tudo é o significado musical do que a gente toca; a memória realmente será eficaz se a gente interpreta. Mais a frase é interpretada (caráter, direção dinâmica, articulação, timbre, entre outros), mais a integração na memória será durável (ABITON, 2011).⁶

Becker (2011), músico erudito, foi aprender música popular depois dos 25 anos, numa entrevista concedida à pesquisadora, faz o seguinte comentário:

Toda música que eu tirei de ouvido guardei muito mais do que música que eu li. Você aprende de outra maneira, você entende harmonia... Agora por exemplo, estou tendo que estudar e memorizar música escrita... mas de repente eu tenho um *insight* popular naquela passagem, entendo a modulação, a harmonia, eu já sinto que estou aprendo a música de outra maneira... de uma maneira mais sólida (BECKER, 2011).⁷

Observa-se que a memorização parece ter uma ligação com o entendimento harmônico da peça, ferramenta muito mais utilizada pelo músico popular do que pelo músico erudito.

Costa (2010) parece concordar com isso quando afirma:

Normalmente, como a minha formação é popular, um dos grandes estudos que eu sempre tive foi tirar música de ouvido, como é normal dentro da escola popular. Então, você desenvolve uma maneira de escutar aquilo e tentar reproduzir, ao mesmo tempo que você começa a aperfeiçoar o seu conhecimento harmônico, rapidamente, você começa a ver que o quebra-cabeça harmônico é mais simples do que parece. [...] E aí tem duas maneiras de lembrar da música: ou é pela parte harmônica, ou é pela parte

⁶ Il n'y a pas une seule mémoire, mais plusieurs entrent en jeu dans mes procédés de mémorisation : la mémoire auditive, qui concerne le rythme horizontal et verticale ainsi que la hauteur des sons, la mémoire digitale, qui est la mémoire intérieure des gestes, la mémoire visuelle ou photographique de la partition, la mémoire musicale autrement dit, l'interprétation.

Il est bien évident que suivant la musique que l'on joue, tel ou tel type de mémoire sera plus employé qu'un autre, je pense par exemple à certaines partitions de musique contemporaine où le rythme joue un rôle prépondérant.

Il me paraît essentiel de bien comprendre la partition dans son aspect polyphonique, surtout les durées des voix intérieures et de la basse, parce que cela implique ou oblige un doigté particulier.[...] Généralement l'oreille se focalise sur la partie supérieure et ce n'est pas une mauvaise idée que de jouer la partition en faisant ressortir les voix intermédiaires et la basse.

Personnellement ma mémoire digitale est intimement liée à ma mémoire visuelle, par exemple si je pose quelques doigts sur le manche, automatiquement je vois les notes concernées sur la portée.

Plus encore que tout cela le plus important est la signification musicale de ce que l'on joue. La mémorisation sera réellement efficace que si l'on interprète; en effet, plus il y aura de choses à faire sur une phrase musicale (caractère, direction dynamique, articulation, timbre etc..), plus l'intégration mémorielle se fera durablement.

Informação obtida por entrevista, em 17 de fev. de 2011, do Sr. Gérard Abiton, violonista e professor, em Paris.

⁷ Informação obtida por entrevista, em 15 de mar. de 2011, do Sr. José Paulo Becker, violonista e compositor, em Rio de Janeiro.

digital. Essas duas partes são bem importantes para decorar no sistema popular. [...]

Se for uma música mais popular, e se for uma música dentro da linguagem que a gente está acostumado, um choro, uma valsa, uma coisa mais simples, que seja uma melodia mais corriqueira, aprendo super rápido, em duas ou três vezes já se aprende a música.

Quando é uma música de violão difícil de se aprender, tipo um choro de João Pernambuco, aí eu decoro e normalmente eu não esqueço mais, muito difícil eu esquecer.

Quando é uma música para você tocar uma vez ou duas vezes, você esquece, porque não há repetição daquilo, e normalmente não é uma coisa muito difícil. É só uma digitação, que você lembra para conseguir tocar isso uma ou duas vezes.

E agora quando tem a partitura junto, quando me mandam a partitura junto com o áudio, aí eu não decoro absolutamente nada. Quando é lendo, não decoro nada, toco num show e numa noite já esqueci. [...]

O músico popular tem uma coisa que é tocar cantando; as improvisações são uma extensão do canto. Então isso traz a memória do primeiro instrumento, que é a voz. Acho que isso é a diferença básica entre o músico popular e o músico erudito. Você vê que normalmente todos os músicos populares sabem cantar. Não são cantores, talvez porque não têm uma voz tão bonita, mas normalmente eles sabem cantar porque eles usaram ela para se comunicar com o instrumento e, a partir de um determinado tempo, a voz deles começa a ser o instrumento (COSTA, 2010).⁸

Márquez (2011) considera que a memória:

Acho que a memória não é só um processo neuronal. Acho que é mais ligada ao afeto do que outra coisa. Noutras palavras, eu não memorizo, eu só lembro das coisas, e isso está totalmente ligado ao afetivo. Mas a memória é um fenômeno muito complexo, tem a memória analítica, quando você analisa a forma, e quando você entende a forma de uma música, você entende a dramaturgia interna dela, porque para mim, a forma é como uma dramaturgia.

Um exemplo típico é a forma sonata, é uma dramaturgia musical. E isso já implica uma ligação emocional, não é intelectual. Quando você vai tocar uma zamba [música tradicional da Argentina], é igual, é o desdobramento da forma, carregado de um conteúdo emocional, isso está ligado a muita coisa, e acho que é por isso que a gente lembra, e não por uma memorização mecânica (MÁRQUEZ, 2011).⁹

⁸ Informação obtida por entrevista, em 23 de nov. de 2010, do Sr. Yamandú Costa, violonista e compositor, em Rio de Janeiro.

⁹ Je ne pense pas que la mémoire musicale soit franchement une mémoire neuronale, enfin en partie, mais pour moi ça passe vraiment par l'affectif. C'est à dire, je ne mémorise pas, mais je me souviens des choses, et ça a un lien avec l'affectif. Mais la mémoire c'est un phénomène très complexe, tu as la mémoire analytique, lorsque tu comprends la forme, tu comprends la dramaturgie interne d'une pièce, parce que pour moi la forme c'est une sorte de dramaturgie. L'exemple type, c'est la forme sonate, c'est une dramaturgie mise en musique. Ça, ça implique déjà un lien avec l'émotionnel, ce n'est pas d'ordre intellectuel, c'est ce que provoque en toi cet état des choses. Quand tu joues une zamba, c'est pareil, c'est le déploiement d'une forme, chargé d'un contenu émotionnel, c'est lié à tout un tas de choses, et je pense que c'est ça qui fait que tu te souviennes, et pas la mémorisation mécanique. Informação obtida por entrevista, em 2 de fev. de 2011, do Sr. Pablo Marquez, violonista e professor, em Paris.

Observa-se que a memorização é o resultado de uma rede complexa que envolve vários tipos de memórias diferentes: a emoção, o conhecimento harmônico. Cada músico tem que achar seu jeito de memorizar melhor a música, pois eles não têm a mesma técnica e as diferenças entre o músico popular e o músico erudito parecem grandes nesse aspecto. Tanto que o músico erudito tem uma memória visual da partitura muito mais desenvolvida, ao passo que o músico popular tem uma memória harmônica e auditiva mais presente e não parece se entender muito bem com a partitura.

10. Nervosismo

O nervosismo na hora de tocar em público – na frente de dois amigos ou no palco na frente de 300 pessoas –, é um fenômeno que pode atrapalhar bastante o músico na hora de se apresentar, e o talento do músico não tem nada a ver com isso; Horowitz parou de se apresentar em público durante anos por causa desse problema, e mesmo assim, foi um dos maiores pianistas da história.

Ao tratar dessa questão, Wilkzek (2008) assim expõe:

Como professor, já ouvi muitas vezes de meus alunos: “Mas eu toquei certo em casa! Foi só chegar na aula que errei tudo.” Uma atividade praticada exaustivamente em casa pode resultar em uma apresentação frustrante quando o aluno espera reproduzir perfeitamente o que havia treinado tanto. Normalmente isso decorre de graus de nervosismo que são diferentes para cada situação, já que o aluno sai da tranquilidade de sua casa e vai “enfrentar” a aula em um ambiente diferente, em frente ao professor – e aí o nervosismo aumenta (WILKZEK, 2008, p. 253).

Parece que o fato de mudar de ambiente, sair de casa para tocar na sala de aula, para o professor, é um fator que provoca o nervosismo.

Segundo Abiton (2011), o fato de aceitar o medo é o que lhe permite tocar sem ficar arrasado pelo nervosismo: “Tem que conviver com ele, e aceita-lo com felicidade. Não como algo devastador.”¹⁰

Márquez (2011), por sua vez, afirma:

No meu caso, é por épocas. Já passei por todos os estados, de nenhum medo do palco até estar morto de medo, mas hoje eu acho que a gente pode escolher o estado no qual quer estar. Não é tão incontrolável como se pensa. É uma decisão que a gente tem que tomar internamente (MÁRQUEZ, 2011).¹¹

¹⁰ Il faut vivre avec, et l'accepter avec bonheur, ne pas se laisser terrasser. Informação obtida por entrevista, em 17 de fev. de 2011, do Sr. Gerard Abiton, violonista e professor, em Paris, Conservatório de Música.

¹¹ En fait, dans mon cas c'est par période. Je suis passé par tout les stades imaginables, de zéro trac a être mort de trouille, et je pense de plus en plus, que quelque part on peut choisir l'état dans lequel on veut être. Ce n'est pas si incontrôlable que ça. C'est une décision que l'on doit prendre intérieurement. Informação obtida por entrevista, em 2 de fev. de 2011, do Sr. Pablo Marquez, violonista e professor, em Paris.

Biesenbender (2001) relata uma experiência vivenciada com um amigo dele, músico popular africano:

Quando lhe perguntei se ele ficava nervoso na hora de tocar, ele me respondeu: 'Ter medo é não estar à vontade, e não estamos à vontade quando queremos 'fazer bem'. Na nossa cultura, ninguém espera da gente 'fazer bem' a música, mas só entrar bem nela (BIESENBENDER, 2001, p. 42).

A autora acredita que o músico popular é menos sujeito ao nervosismo e indaga se isso ocorre pelo fato dele aprender a tocar num ambiente mais acolhedor, muitas vezes, junto à própria família.

11. Considerações Finais

Depois de observar as diferenças entre as formações musicais erudita e popular do violonista, pode ser feita a seguinte pergunta: será que além das diferenças observadas, não tem uma maneira de aproximar essas formações?

A autora acredita na possibilidade de detectar eventuais lacunas em cada formação e propor soluções para suprir as ditas lacunas.

Segundo a autora, o violonista de formação popular poderia enriquecer o violonista de formação erudita, e vice versa, absorvendo "o que faz falta", na formação do outro, podendo desfrutar de uma formação ainda mais completa.

Referências

BIESENBENDER, Volker. *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*. Fondette: Editions Van de Velde, 2001.

GARTENLAUB, Odette. Le solfège dans la formation musicale. In: BONGRAIN, Anne ; POIRIER, Alain (orgs.). *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995: deux cent ans de pédagogie*. Paris: Buchet/Chastel, 1999. cap. 22, p. 309-316.

LE CREURER, Jean-Jacques. Musique traditionnelle en Creuse: cheminements et détours. *Marsyas: Revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. Apprentissages et traditions. Paris: Ed. La Vilette Cité de la Musique, n. 31, p. 5-9 sept. 1994.

MABRU, Lothaire. Le code et la maniere: transmission et apprentissage du fifre en Bazanais. *Marsyas: Revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. Apprentissages et traditions. Paris: Ed. La Vilette Cité de la Musique, n. 31, p. 24-28, sept 1994.

MOMOYAMA, Harue. Je suis née a Tokyo.... *Marsyas: Revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. Apprentissages et traditions. Paris: Ed. La Vilette Cité de la Musique, n. 31, p. 44-46, sept 1994.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2008.

PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra*, v. 1. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956;.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos. Atravez – Associação Artístico Cultural. 1986. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceem_2_3/aprendizagem_musical.htm>. Acesso em: 13 jan. 2011.

WILKZEK, Leonardo Allen, O erro a seu favor - considerações sobre o erro e sua utilidade no processo de aprendizado. In: II SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2008, Paraná **Anais...** Paraná, 2008.

ABITON, Gerard. **Gerard Abiton**: depoimento [17 fev. 2011]. Entrevistadora: Elodie Bouny. Paris. Entrevista concedida para Dissertação de Mestrado em Música

BECKER, José Paulo. **José Paulo Becker**: depoimento [15 mar. 2011]. Entrevistadora: Elodie Bouny. Paris. Entrevista concedida para Dissertação de Mestrado em Música.

COSTA, Yamandú. Yamandú Costa: depoimento [23 nov. 2010]. Entrevistadora: Elodie Bouny. Paris. Entrevista concedida para Dissertação de Mestrado em Música.

MÁRQUEZ, Pablo. **Pablo Márquez**: depoimento [2 fev. 2011]. Entrevistadora: Elodie Bouny. Paris. Entrevista concedida para Dissertação de Mestrado em Música.