

A dicotomia do erudito e popular e suas implicações no ensino musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Daiany Gazotto Dezembro

Faculdade Souza Lima - daiany_dgd@yahoo.com.br

Samuel Declercq Borelli

Faculdade Souza Lima - samuelborelli@gmail.com

Resumo: Este artigo busca, por meio de uma revisão bibliográfica, traçar um percurso histórico sobre o desenvolvimento pedagógico-musical no Brasil, considerando o frequente contato entre as chamadas “música erudita” e “música popular”. A partir dessa discussão, o artigo questiona as consequências e extensões pedagógicas desse processo no que diz respeito aos critérios adotados ainda hoje nos conservatórios e escolas de músicas para a definição do conteúdo programático de cursos de formação musical.

Palavras-chave: Educação Musical. Música Popular. Música Brasileira. Conteúdos programáticos. Formação musical.

Title of the Paper in English: The Classical And Popular Dichotomy And Its Implications In Music Education

Abstract: Through bibliographic review, this paper presents a historical panorama on the development of music pedagogy in Brazil, focusing the frequent frictions among the so-called “classical” and “popular” music. Then, the article questions the consequences and pedagogical developments of this process considering the criteria adopted by music conservatories and music schools on the definition of programmatic contents of its courses.

Keywords: Musical education. Popular music. Brazilian music. Programmatic contents. Music training.

1. Por um caminho histórico

Traçar um percurso histórico sobre o desenvolvimento pedagógico-musical no Brasil remete-nos a uma revisão bibliográfica da literatura musical de forma a trazer

contribuições ao debate "do lugar que a música ocupa na vida brasileira e do modo de formação da música brasileira moderna, que resulta frequentemente do contato entre o erudito e o popular" (WISNIK, 2007, p. 57), e suas consequentes extensões pedagógicas.

A partir da fundação do primeiro conservatório musical, em 13 de agosto de 1848 (MARTINS, 1993, p. 164), o ensino de música no Brasil amplia-se com o surgimento de escolas específicas nos centros urbanos mais desenvolvidos, refletindo o anseio de ascensão social e cultural de uma burguesia latente - como descreve Mário de Andrade através do fenômeno da *pianolatria*, que por mais de um século colocou o Brasil "entre os cinco primeiros países importadores de partituras francesas. Grande quantidade referia-se a peças para piano, constituídas de danças de salão ou transcrições para piano de aberturas e árias de óperas" (MARTINS, 1993, p. 164-165) - repertório este que permeava os programas de saraus familiares ou apresentações públicas.

(...) fazia-se música nos saraus familiares, ratificando o poder dos patriarcas que os realizavam; solidificando ainda mais a presença do professor, o veículo indispensável que possibilitava o resultado cultural; mediocrizando o compositor nativo condenado à música circunstancial. A criação autógena via-se, pois, confinada à imitação dos modelos vigentes. O Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro está pleno de exemplos quantitativos do importado convivendo sem atritos com a produção brasileira (MARTINS, 1993, p. 165).

Os primeiros passos rumo à busca por uma cultura genuinamente brasileira são dados com o movimento nacionalista que, "circunscrito a parâmetros do pensar nacional e do aplicar ritmos, contornos melódicos e terminologia nativos" (MARTINS, 1993, p. 165), tem na figura de Heitor Villa-Lobos a realização máxima deste ideal. Segundo Nivea Maria da Silva Andrade, este importante nome no cenário musical erudito brasileiro, alia à linguagem de vanguarda europeia um nacionalismo desenvolvido "a partir de sua formação musical no meio de seresteiros, chorões e sambistas, o mesmo espaço de constituição da 'música popular urbana' " (ANDRADE, 2003, p. 52) - o que corrobora o relato de Wisnik: "o jovem Heitor saltava a janela, durante os anos dez, para

ir ao encontro dos chorões e sambistas cariocas, músicos populares da noite, entre os quais era conhecido pelo apelido de 'Violão Clássico' " (WISNIK, 2007, p. 57).

(...) Ao mesmo tempo em que adaptava a seu modo as inovações da vanguarda europeia, assimilando suas liberações sonoras, Villa-Lobos absorveu rápida e crescentemente os formantes prismáticos da psiquê musical brasileira, aglomerados, recombinaados e ambientados em massas orquestrais pontuadas por alusões florestais, sertanejas, cantos de pássaros, ritos, ranchos, cantigas, dobrados (WISNIK, 2007, p. 63).

Este período fecundo da cultura brasileira marca o momento em que se vislumbrou a possibilidade de constituição identitário-musical, através da união do erudito com o popular, firmando "a vocação, na música brasileira, para o cruzamento e a fusão de diferentes níveis culturais" (WISNIK, 2007, p. 66). Há que se ressaltar no entanto que, salvaguardados alguns casos como o de Villa-Lobos (em sua ligação com o choro carioca, gênero de música instrumental urbana e suburbana), a valorização do popular neste período pressupunha o âmbito do meio rural e isolado, em oposição à música dinâmica que se movia nos centros urbanos sob o rótulo de popular. Travassos defende que as categorias *popular* e *erudito* circunscrevem-se "no âmbito de classificações histórica e culturalmente localizadas" (TRAVASSOS, 1999, p. 123), nas quais a própria noção de cultura popular é uma categoria erudita, na medida em que se elabora por intelectuais, por vezes, sob viés político. De tal forma, "apesar da valorização do 'popular' pelos modernistas, é a música erudita que é considerada a verdadeira arte" (ANDRADE, 2003, p. 55).

No nacionalismo musical dos modernistas das décadas de 1920 e 1930, o povo idealizado e identificado como ingênuo, rústico e puro, contrastava com a realidade das massas urbanas, que se faziam reconhecer nas greves, nos carnavais e no cotidiano das cidades. O autor defende que os modernistas renegavam a "cultura popular urbana", e optavam pela estilização das "fontes da cultura popular rural" na criação de uma arte nacional. O projeto nacionalista destes intelectuais não suportava a música popular, ligada ao meio urbano, já que esta, explicitava as tensões sociais existentes na cidade, absorvendo diferentes linguagens musicais, incompatíveis com o projeto estético-centralizador da "música nacional". A "música popular rural" era considerada a fonte da originalidade da nação" (WISNIK apud ANDRADE,

2003, p. 52).

Esta dificuldade de aceitação e até de definição, sob o ponto de visto estético, dos limites para a assimilação do "popular" nas composições "sérias", ainda que já tenha sido abordada no “Ensaio sobre a Música Brasileira” de Mário de Andrade, vem corroborar com o pensamento da Escola de Frankfurt e seus defensores na crítica à indústria cultural no começo do século XX: quando o valor estético artístico fica de lado frente à produção para o consumo imediato, emergiria a preocupante cultura da massa que se apropria "das culturas eruditas e populares transformando-as em regime de produção em série" (SOUZA, 2010, p. 7), "homogeneizando" a sociedade - termo que remete aos conceitos do filósofo alemão Adorno sobre a música popular "que transforma a arte em bem de consumo, a partir da standardização e do estímulo à passividade do ouvinte, o qual, estimulado a ouvir sempre os mesmos padrões musicais, não reflete sobre o material musical" (NAPOLITANO apud SILVA, 2013, p. 19). Ao longo da história, contudo, as ideias de Adorno sofreram enfrentamentos sobre os quais não discorreremos, pois não subjazem aos objetivos deste trabalho. Ainda que, conforme citação de Carvalho, "o que mais se critica na indústria cultural é a vulgarização e o apelo ao grotesco" (CARVALHO, 1989, p. 25), uma das concepções pós-adornianas trouxe o reconhecimento de que a música popular possui sim um "potencial estético e político mas que a indústria fonográfica pode corromper esse potencial" (SILVA, 2013, p. 19).

Assumindo como potencial estético a *poiesis* do compositor que, não preocupado ou submisso aos moldes de formatação comercial mas respondendo aos anseios de sua expressão artística, funda um momento histórico - a partir do qual se estabelece uma linguagem, esteja esta atrelada ao campo da música erudita, aqui entendida como música de concerto, ou ao campo da música popular, concebida a partir da incorporação de elementos da música folclórica e erudita, conforme defende Silva (2013, p. 12) - a trajetória de alguns músicos que transitaram entre as duas linguagens,

erudita e popular, cuja troca de influências contribuiu para uma renovação histórico-musical, faz-se ilustrativa: "Radamés Gnatalli e o violonista Garoto já na década de 1940 e, Tom Jobim e o pianista e compositor Johnny Alf, dentre os vários músicos populares de formação erudita que já começavam a se destacar no cenário artístico musical na década de 1950" (BOLLOS, 2009, p. 115).

Radamés Gnatalli foi grande um músico erudito que colaborou nas mais diversas produções de música popular no Brasil, não somente por ter aproveitado melhor as condições que o estudo clássico lhe proporcionou, mas por conduzir seus conhecimentos e interesses adequadamente, sem fronteiras culturais, ressentimentos ou valores tendenciosos de mercado. Seus arranjos, embora ambientados na música popular para o mercado de rádio e disco, possuíam grande valor artístico, devido à sua grande habilidade e conhecimento musical. Portanto, acima da mercantilização em que a música popular está envolvida, assim como do mercado que a seduz, está o artista múltiplo que pode fazer a diferença. A música de Gnatalli foi ouvida e disseminada pela grande mídia, e com isso chegou à classe mais popular também. Da mesma forma, algumas músicas de Jobim, escritas para as novelas, tiveram o mesmo caminho, conheceram novos ouvidos e puderam ser apreciadas por diversos perfis de ouvintes (BOLLOS, 2009, p. 121).

Assim, a música popular urbana segundo Wisnik (2007, p. 68), "encontra no Brasil um amplo espaço de irradiação e repercussão (não poucas vezes sentido nos meios eruditos e literários como abusivo)", tendo firmado-se no gosto popular da classe média e trabalhadora. A presença do gramofone, ao final da década de 1910, propiciou a expansão da canção e por meio dela, do samba - gênero que através de nomes como Sinhô, João da Baiana, Donga, Noel Rosa, Assis Valente e Dorival Caymmi (dentre outros), constituiu-se "pouco a pouco, mas em especial ao findar da década de trinta, em símbolo da cultura popular brasileira moderna, já capaz de apoiar-se nos signos daquilo que era, até pouco tempo, marca e estigma de um escravismo mal admitido" (WISNIK, 2007, p. 69), tornando-se um emblema do Brasil.

É a partir da década de 1870 que a palavra "samba" começa a ser registrada na cidade do Rio de Janeiro. Assim fazendo, ela começa a diluir as fronteiras que se mostravam tão nítidas até aqui; e assim, pouco a pouco, o samba já não será mais só da Bahia, nem só da roça, sem só dos negros (SANDRONI, 2001, p. 90).

Nesse caminho desponta ainda Pixinguinha com seu trabalho instrumental voltado para o choro; e a Bossa Nova "que através da poesia de Vinícius de Moraes, da imaginação melódico-harmônica de Tom Jobim e da interpretação rigorosa das mínimas inflexões da canção e da solução rítmica encontrada por João Gilberto",

(...) no final da década de cinquenta, revoluciona a música popular brasileira ao incorporar harmonias complexas de inspiração *debussysta* ou *jazzista*, intimamente ligadas a melodias nuançadas e modulantes, cantadas de modo coloquial e lírico-irônico e ritmadas segundo uma batida que radicalizava o caráter suspensivamente sincopado do samba (WISNIK, 2007, p. 70).

De tal forma, a música popular urbana conquista significativo espaço na identidade da música popular brasileira ao abrir novos campos estéticos, sobretudo harmônicos, bem como ao "sintetizar a originalidade e a força da cultura nacional com uma música sofisticada, mas também simples em sua essência" (BOLLOS, 2009, p. 114), firmando a *poiesis* da música popular brasileira, que se desenvolveria durante o século XX:

Foi a partir do relato histórico produzido que se evidenciou a importância que a música popular brasileira adquiriu no decorrer dos anos, a ponto de ser reconhecida como um dos caminhos a ser trilhado, tanto pela cultura como pelo ensino musical do país (BOLLOS, 2009, p. 116).

Se compreendermos os universos erudito e popular como linguagens estético-musicais próprias, a hierarquização que torna inaceitáveis certos tipos de música popular em nome das qualidades técnicas e estéticas da música erudita - o que invocaria o "domínio técnico pleno dos recursos instrumentais e/ou vocais, solicitado apenas por repertórios mais exigentes" (TRAVASSOS, 1999, p. 137) - perde sua força. No Brasil, e em especial na academia, temos observado que o termo "música popular" abriga a crença de que a música erudita seria complexa e difícil (portanto, superior), e a música popular,

simples e fácil - o que justificaria sua exclusão do conteúdo curricular e cristalizaria a ideologia romântica da arte e do artista, de acordo com Travassos (1999, p. 137) "em torno da música culta – não é mero entretenimento, exige audição concentrada, supõe um sentido de evolução". Todavia, cabe-nos uma reflexão: toda música popular tem como essência a massa, o entretenimento, o vendável, e para tal submete-se aos padrões da indústria da cultura? Por que então não integrar os conteúdos curriculares e continuar a perpetuar a dicotomia - programa de ensino musical "erudito" versus de "música popular" - que adota um em detrimento do outro?

O que propomos aqui é o reconhecimento da legitimidade da música popular brasileira em si mesma, para que se estabeleçam trocas estéticas mais “democráticas” com a música erudita, a favor de um cruzamento de linguagens na formação musical, seja esta em nível superior ou em cursos técnicos de música. Como defende Bollos (2009, p. 107), "a troca de conhecimentos entre as disciplinas só melhora a relação entre elas, ou melhor, aproxima os diversos interesses antes distantes e talvez antagônicos, tornando-os mais recíprocos, confluentes, homogêneos" e, ainda que resistamos, "o crescimento constante e cada vez mais absorvente das mídias tendem, por si sós, abalar as divisões estratificadas entre cultura erudita, popular e de massas, como campos perfeitamente separados e excludentes" (SANTAELLA, 1996, p. 31). Por isso, somos chamados a repensar o currículo de nossas escolas e conservatórios musicais em busca de uma realidade que dialogue com o que os alunos encontrarão fora dela:

No caso do ensino de música no Brasil, existe uma "lacuna" entre o modo como a música é concebida e ensinada na Escola e a realidade que os alunos encontram fora dela. Nesse sentido, é importante que a nova habilitação encontre objetivos e estratégias de ensino que busquem uma aproximação com a heterogeneidade musical e com a realidade multicultural existente no campo da música atualmente. Os velhos modelos devem ser desmontados e substituídos por outros, que ajudem os estudantes a construir pontes entre os seus próprios conhecimentos e aqueles adquiridos na escola (SILVA, 2013, pág. 177).

2. Por um caminho pedagógico

Vimos até aqui que o embate histórico entre popular e erudito travou-se mediante processos ideológicos cuja conceituação não abarca as distinções concernentes ao comportamento e desenvolvimento cognitivo na música. A título de exemplo: o erudito traz em sua essência a valorização da música grafada, polarizando o embate entre música "notada" e música "soada", como defende Maura Penna (2003, p. 72) - ainda que tenhamos ciência do vasto registro histórico de peças grafadas no segmento popular e de suas inúmeras metodologias de ensino via registro gráfico, como por exemplo, na escrita das cifras, cujos vários tipos e graus de utilização (variáveis de acordo com o estilo da peça e conhecimento do músico) já demonstram a dificuldade em reduzi-la a uma música simplista. Portanto, reconhecer o popular e o erudito não como manifestações culturais, mas como abordagens pedagógicas cujos valores estéticos estão em pé de igualdade na confluência de uma formação musical completa, perfaz o objetivo deste trabalho.

O ensino da música popular no Brasil é recente, haja visto que o primeiro curso superior de música popular foi implantado em 1989 na UNICAMP, e parece-nos que ainda pouco alcançou os programas curriculares de formação conservatorial (ainda presos à ideia de uma instituição voltada predominantemente para o repertório erudito). Como relatam Lacorte e Galvão, em sua pesquisa com músicos populares de Brasília, o ambiente de aprendizagem informal da música popular ainda é grande: "suas primeiras vivências acontecem geralmente na família e a aprendizagem ocorre muitas vezes 'de forma natural, quase que lúdica, em meio a festas, churrascos e práticas informais entre amigos'" (LACORTE e GALVÃO apud BOLLOS, 2009, p. 118). De tal sorte, a acuidade auditiva se revela como condição *sine qua non* para um aprendizado no qual tocar, compor e ouvir são os principais caminhos percorridos e no qual a dimensão harmônica assume posição de destaque - o "tirar música de ouvido" implica na descoberta de uma estrutura harmônica em todos os seus detalhes e, como defende Bollos, formalizar o

aprendizado desse universo pressupõe um professor "preparado para atender a demanda de seus alunos, seja na questão da acuidade auditiva, na leitura, ou mesmo nas questões harmônicas ligadas ao acompanhamento e sistematização de acordes" (BOLLOS, 2009, p. 119), "somando as virtudes que se atribuem ao músico popular ao prestígio do conhecimento sancionado pela escola" (TRAVASSOS, 1999, p. 124).

Vale ressaltar a grande diferença que existe na formação dos músicos populares quanto à questão do material pedagógico. Geralmente há um repertório erudito usado nos cursos livres e em conservatórios, de maneira que é sabido, qual tipo de texto musical recorrer quando o aluno está em determinado estágio (...) Já no âmbito da música popular, com raríssimas exceções, não há, até agora, um programa único, um sistema que englobe uma escolha de repertório, ou pelo menos que tenham alguns métodos que possam ser considerados obrigatórios, uma vez que a confecção de material pedagógico, em franca produção, ainda está sendo elaborada, dado o período relativamente curto em que a música popular integra os programas de ensino em geral" (BOLLOS, 2009, pág. 118-119).

Nesse sentido, faz-se relevante pontuar a definição do repertório identificado como popular. Segundo Feichas, referenciado em Silva (2013, p. 17), este repertório "vem de gêneros musicais brasileiros como o samba, o choro, a MPB, a bossa nova (...) e diversas misturas entre esses gêneros e estilos", os quais abstém-se da preocupação comercial em razão de uma expressão artística, estética. Ao lado dessa música predominantemente vocal, contemplam-se também "alguns tipos de música instrumental baseados em uma mistura de ritmos brasileiros com uma forte influência jazzística (SILVA, 2013, p. 17)", sendo esta última considerada, por alguns artistas, a excelência do popular devido "sua qualidade intrínseca, que reflete a 'preocupação artística' de seus produtores (...), distante do gosto das massas. Produto dirigido a ouvintes musicalmente qualificados, estabelece uma relação entre músicos e seu público semelhante àquela que caracteriza a música erudita" (TRAVASSOS, 1999, p. 135) - como é o caso do choro, tradicionalmente associado à música de excelência, esteticamente sofisticada e com alto nível de exigência técnico-instrumental. Esta definição atende à preocupação com a

passividade do ouvinte, diante das repetições de padrões musicais, e consequente irreflexão do material musical, conforme Adorno defende. Segundo Silva,

Bons exemplos seriam a bossa nova, o repertório do Clube da Esquina, as obras de alguns compositores como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, dentre outros. Em geral, são músicas que possuem elementos rítmicos caracteristicamente brasileiros, mas que utilizam uma linguagem harmônica e melódica semelhante à do jazz. A bossa nova, o Clube da Esquina e vários *standards* do jazz, constituem um repertório baseado em canções, mas que podem, e comumente são interpretadas por uma formação instrumental. Ou seja, o fato da definição ser música instrumental não exclui que elas possam ser cantadas, mas refere-se a uma prática comum de grupos instrumentais (SILVA, 2013, p. 18)

Vale citar a referência que Silva (2009, p. 20) nos traz sobre o repertório curricular de música popular adotado nas escolas da Inglaterra "o qual varia de antigas bandas de blues até bandas como os Beatles e Queen e, sendo qualificado como autêntico e não comercial, possui complexidade formal e harmônica suficiente para justificar o seu estudo" - o que revela uma visão alargada no que concerne à estética musical. Ainda assim, não queremos nos estender ou polemizar este assunto, ainda muito incipiente no Brasil.

O fato é que, se na música clássica a questão técnico-interpretativa é perseguida de maneira exaustiva, por meio de um repertório ancorado em questões estilísticas, esta preocupação tampouco se perde no estudo do repertório de música popular acima listado. A importância de trabalhar os elementos específicos de cada estilo é, ao contrário, expandida com o estímulo à aquisição de outras habilidades, na medida em que o discurso musical deste último permeia, entre muitas outras questões, a lucidez do acompanhamento e o desempenho improvisatório. A prática de improviso aprofunda a compreensão do discurso harmônico. É através da criação, do ato de improvisar no palco, que o músico popular apropria-se de sua atividade artística, construindo um estilo de

tocar, compor e/ou arranjar - já que esta não é mais uma prática recorrente da música erudita, ainda que alguns repertórios eruditos resgatem essa tradição atualmente.

Ao ler e interpretar uma partitura dita erudita, podemos trabalhar as nuances de dinâmica da partitura, mas a criação já está acabada. Na performance da música popular é o aqui-agora que rege as muitas formas de acabamento de uma música, como se aquele momento musical fosse responsável por uma única versão inédita. (BOLLOS, 2009, p. 122).

Segundo Travassos (1999, p. 42), muitos "desejam ter experiências e formações variadas que incluem o conhecimento escolar dos clássicos e as 'levadas' do popular, a audição concentrada e o contato distraído, a música pura e o divertimento da dança". O entrelaçar destes assuntos pressupõe uma flexibilização da estrutura curricular de forma a munir os estudantes para o domínio das características das diferentes linguagens musicais e assim, possibilitar que eles desenvolvam a sua própria, dialogando com a tradição do repertório erudito e popular.

Em 2011, Bouny apresenta no “V Simpósio Acadêmico de Violão da Embap”, sua pesquisa sobre a formação musical e comenta a “migração acadêmica” de alguns músicos em seu método de estudo, isto é, de uma técnica de estudo associada ao repertório erudito à outra associada ao repertório popular. Assim transitando de popular para erudito e vice-versa, segundo a mesma pesquisa, houve relatos de desenvolvimento de capacidades específicas que não haviam sido estimuladas anteriormente, dentro da metodologia de estudo de base do estudante; bem como surgiram relatos de músicos da linha popular, com grande capacidade de memorização e improvisação, que "engessaram" sua performance quando submetidos ao modelo grafado.

O músico popular Costa, entrevistado por Bouny diz:

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 (...) 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. (BOUNY, 2011, p. 10).

Becker, músico erudito, iniciou seu estudo em música popular depois dos 25 anos e, em entrevista concedida à Bouny, elucida sua sensação de plenitude com a migração de metodologia no 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 aprendendo a música de outra maneira... de uma maneira mais sólida (BOUNY, 2011, p. 10).

3. Conclusões

Enriquecedoras são as contribuições de ambos os saberes, inclusive na maneira de lidar com fatores emocionais como o medo de palco, ou de questões comportamentais referente à apropriação do repertório e sua consequente penetração emocional na plateia. Há benefícios e desafios em cada metodologia de estudo. São meios com características aparentemente antagônicas, mas na essência, complementares - como duas forças motoras no mesmo vetor, tal qual ilustra-nos Bouny com sua tabela referente à formação erudito e popular de um violonista:

Tópicos	Violonista erudito	Violonista popular	Observações
---------	--------------------	--------------------	-------------

Som	Acústico Cuidado das unhas Repertório mais detalhado, mais contrapontístico	Amplificado Menos cuidado das unhas Menos contraponto, mais linha melódico/ritmo	O som do violonista erudito costuma ser mais “cheio”, e com mais projeção O som do violonista popular costuma ser mais percussivo
Leitura / Escrita	Leitura à primeira vista Aprende a ler antes de tocar Aprende as músicas quase sempre lendo, e não de ouvido	A leitura é secundária, e a leitura à primeira vista não costuma ser muito boa Aprende a tocar antes de ler música Aprende as músicas quase sempre de ouvido	O violonista erudito é dependente da partitura ao contrário do violonista popular
Conhecimento Harmônico	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	O conhecimento prático é absolutamente necessário, e muitas vezes a aprendizagem do instrumento começa por isso Acompanhamento	O violonista erudito tem uma escuta mais “horizontal” ao contrário do violonista popular, e o violonista erudito não improvisa, ao contrário do violonista popular O violonista erudito é mais vulnerável ao erro por falta de conhecimento harmônico prático, entre outros
Postura	Fixa e às vezes rígidas 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

Tab1. Observação das diferenças entre as formações eruditas e popular do violonista; Anais do V Simpósio acadêmico de violão da Embap (BOUNY, 2011, p. 4)

Não seria o momento de começar a integrar essas linguagens rumo à coexistência de repertório erudito e popular nos conteúdos programáticos adotados por nossas escolas e conservatórios musicais, concentrando esforços em deixar a música apenas como música, e suas ramificações apenas como uma segmentação temporal (histórica) e regional (geográfica), compreendendo que nada impede a inter-relação produtiva de ambas? Como reflexão, valemo-nos de um ditado popular que diz: “ao observar o céu, se prestar atenção somente aonde o dedo aponta, corre-se o risco de perder toda a beleza do universo”.

Notas

A *pianolatria* por Mário de Andrade exposta, foi um fenômeno típico brasileiro de grande interesse pelos pianistas, e pelo piano: na segunda metade do século XIX não havia residência "que se prezasse" que não tivesse um piano e uma pianista à disposição das festas e saraus familiares.

Como descreve Wisnik, "compondo, na década de dez, obras inicialmente marcadas por um romantismo tardio e muitas vezes descritivista, chega à Semana de Arte Moderna, de 1922, como figura de destaque, com peças onde se ouve uma certa liberação da dissonância, a relativização dos encadeamentos harmônicos e a utilização de novas combinações instrumentais" (WISNIK, 2007, p. 61).

A contrapor-se às culturas musicais erudita e popular, surgiria em progressão geométrica, na segunda metade do século, uma cultura oriunda da *mass communication* e que poderia, inclusive, ser entendida como uma cultura musical de massa, hoje no pleno trajeto da irreversibilidade (MARTINS, 1993, p. 163).

Marcos Napolitano analisa a "música popular" como uma linguagem musical específica do século XX, que mesmo não podendo ser reconhecida como manifestação pura de uma classe, não deixa de estar relacionada às classes populares e a sua gradativa aceitação pelos setores médios (ANDRADE, 2003, p. 13).

Como ilustração, segue o relato de Wisnik sobre como a permanência do compositor francês Darius Milhaud no Brasil (em 1917-18, no Rio de Janeiro) marcou significativamente sobre obra posterior: "Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam [...]. Eu comprei então uma porção de maxixes e tangos, e me esforcei para tocá-los com suas síncopas que passam de uma mão para outra. Meus esforços foram compensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse 'quase nada' tão tipicamente brasileiro" (WISNIK, 2007, pág. 65).

Vale salientar que a improvisação foi parte importante da prática musical erudita europeia até o período romântico. O conceito de obra como algo fixo, inalterável, não "improvisável", é recente na música erudita (data do século XIX). No entanto, "é possível apontar, brevemente, que os motivos pelos quais o estudo da improvisação é incipiente estão relacionados com a proeminência dos estudos da tradição da música erudita no contexto acadêmico. Até o estabelecimento da Etnomusicologia havia poucos estudos e um pequeno

reconhecimento das culturas musicais não ocidentais. Ainda, os métodos utilizados pela musicologia, baseados principalmente no estudo da obra musical através da partitura, negligenciam as questões não escritas dessa tradição, incluindo a improvisação" (SILVA, 2003, p. 22).

De acordo com Prouty (2008, p. 3), a importância da improvisação na música erudita diminuiu drasticamente ao longo dos últimos dois séculos, à medida que a dependência dos recursos escritos aumentava. Berliner (1994, p. 774) também coloca que a improvisação possui uma importância histórica nessa tradição, exemplificando que os contemporâneos de Beethoven consideravam suas improvisações em pé de igualdade, se não superiores às suas composições (SILVA, 2013, p. 22).

Referências

- ANDRADE, Mário. Pianolatria. In: *Klaxon*, n.1, São Paulo, 1922.
- ANDRADE, Nivea Maria da Silva. *Significados da música popular: A Revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931)*. 78f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- BOLLOS, Liliana Harb. Performance na música popular: uma questão interdisciplinar. In: LIMA, Sonia Regina Albano (org). *Ensino, música & interdisciplinaridade*. Goiânia: Editora Vieira/Irokun Brasil, 2009. p. 107-123.
- BOUNY, Elodie. Reflexões sobre as diferenças entre a formação musical erudita e a formação musical popular do violonista. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, (5), 2011. *Anais*.
- CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. *Série Antropologia*, Universidade de Brasília, n.77, 1989.
- MARTINS, José Eduardo. A cultura musical erudita na universidade: refúgio, resistência e expectativas. *Estudos avançados*, vol. 7, n. 18, 163-181, 1993.
- MOGENDORFF, Janine Regina. A escola de Frankfurt e seu legado. *Verso e Reverso*, vol. XXVI, n. 63, 152-159, 2012.
- PENNA, Maura. Apre(e)ndendo músicas: na vida e nas escolas. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 9, 71-79, set. 2003.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed / Ed UFRJ, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
- SILVA, Ricardo Costa Laudares. *Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de música*. 193f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- SOUZA, Arão de Azevedo. Debates sobre cultura, cultura popular, cultura erudita e cultura de massa. In: *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 1-14, 2010.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, 119-144, out.

1999

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, n.157, 55-72, 2º semestre de 2007.