

## **EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA: COMO DESENVOLVER A APRECIÇÃO MUSICAL?**

Daniel Gohn  
dgohn@uol.com.br  
Universidade Federal de São Carlos

### **Resumo**

Este texto propõe questões sobre a educação musical a distância, colocando em discussão o desenvolvimento da apreciação musical e a importância da participação da música brasileira nessa área. Após uma breve introdução a algumas particularidades da EAD, o foco é dirigido aos julgamentos de valores na apreciação da música e ao trabalho específico com ritmos brasileiros – seja na modalidade a distância ou de forma presencial –, que demanda uma atenção especial à colocação rítmica de suas notas. São citados dois exemplos de sucesso, ambos no Reino Unido: a Universidade de Reading e a Open University, com programas de música consolidados (mas sem música brasileira...). Como conclusão, o artigo ressalta a escassez de pesquisas acadêmicas sobre as possibilidades da educação a distância para a música no Brasil.

**Palavras-chave:** educação musical a distância, apreciação musical, ritmos brasileiros.

### ***Abstract***

*The goal of this text is to shed some light on the question of music distance education, with the focus being on the development of music appreciation and the importance of the participation of Brazilian music in this field. Following a brief introduction presenting some characteristics of distance education, the discussion is then directed to the judgement of values in music and to the specific work with Brazilian rhythms – either within the distance modality or in traditional format –, which demands special attention to the rhythmic placement of its notes. Two examples of success are mentioned, both in the United Kingdom: the University of Reading and the Open University, with music programs that are already consolidated (but with no Brazilian music whatsoever...). At its conclusion, the article points out the lack of academic research on the possibilities of distance education for music in Brazil.*

A educação a distância (EAD), em suas várias formas e possibilidades, é uma modalidade que teve um desenvolvimento acentuado em anos recentes, tanto no Brasil como em outros países. A atual flexibilidade dos processos de ensino e aprendizagem, obtida ao se colocar professores e alunos em contato via meios tecnológicos, permite que antigos limites de espaço e tempo sejam superados e problemas estruturais e de organização curricular sejam resolvidos. Dentre as vantagens da educação a distância, podemos destacar a permanência dos indivíduos envolvidos no processo em seus locais de origem, dando continuidade aos estudos sem a interrupção de viajar para centros acadêmicos, em horários convenientes e compatíveis com todos os compromissos da vida cotidiana.

Outro aspecto importante da educação a distância é a quebra de barreiras geográficas entre professores e alunos. Um especialista pode estar em qualquer local do mundo, ministrando seus cursos, enquanto seus alunos estão distribuídos em outras regiões, contribuindo com as particularidades daquela área sobre um mesmo tema, e imediatamente aplicando os conhecimentos adquiridos em suas práticas diárias.

A educação musical a distância, campo que está em um período pleno de descobertas e avanços, tem neste ponto uma oportunidade para estabelecer novas experiências: um curso pode contar com professores de várias regiões, e assim os estudantes podem ter acesso a especialistas da música de diversos países, tendo contato direto com a fonte de ritmos, melodias e harmonias de diferentes estilos musicais.

A participação da música do Brasil neste cenário é de extrema importância. A riqueza e variedade dos ritmos musicais brasileiros, amplamente reconhecidas tanto nos meios acadêmicos como populares, despertam interesses que justificam os intercâmbios musicais que presenciamos desde o início da segunda metade do século XX. A influência de ritmos como a bossa-nova e o samba sobre o jazz americano divulgou mundialmente a natureza da música produzida no Brasil e abriu espaço para outros ritmos, como o baião e o maracatu, se tornarem conhecidos e objetos de estudo em muitos países.

Se, por um lado, a música brasileira tem muito a contribuir para o mundo, por outro, o mundo tem a oferecer uma diversidade enorme de músicas, ritmos, instrumentos, técnicas, formas de aprender e formas de ensinar. Os intercâmbios possíveis com as tecnologias modernas abrem perspectivas de trocas frutíferas e projetos educacionais entre diferentes regiões do Brasil e também com o exterior. Dentre o grande número de aspectos que poderi-

am ser abordados em tais projetos, aqui iremos colocar algumas observações sobre a apreciação musical, tomando como exemplo o ensino de ritmos brasileiros. Além de indicações de escuta, devidamente analisadas e comentadas, que outros artifícios existem para que indivíduos não familiarizados com um determinado estilo musical possam apreciá-lo e compreender os elementos que o formam, suas características e particularidades?

### **Aprendendo a ouvir (mas ouvir o quê?)**

Nos meios acadêmicos da educação musical professores e alunos são expostos a uma aparente contradição: como praticar julgamentos de valor na música sem tomar posturas que são simples representações de nossos gostos pessoais? Como desenvolver discussões produtivas nas aulas de apreciação musical, sem cair em manequeísmos do que é “bom” e o que é “ruim”? Como explicar os critérios (se é que realmente tais critérios existem) para se avaliar música, algo tão subjetivo e efêmero, que desaparece depois de uma audição e deixa como rastros apenas as anotações sem sons em um caderno?

As questões de julgamento de valor na música são mais usualmente colocadas nos corredores do que dentro das salas de aulas. É nas situações informais do cotidiano, ouvindo gravações com amigos ou discutindo opiniões sobre uma performance assistida, que procura-se justificar a preferência por este ou aquele intérprete, por determinado estilo musical, por uma canção. A formação musical de um indivíduo também ocorre nestes momentos, quando suas idéias e visões de mundo são confrontadas com a de outras pessoas, e quando deve-se defender seus pontos e encontrar formas verbais de justificativa. A difícil tarefa de colocar em palavras as razões de seus gostos parece ficar ainda mais complicada quando o assunto em pauta é a música.

Simon Frith, em seu livro *Performing Rites – On the Value of Popular Music*, analisa diferentes aspectos desta questão, caminhando em cima da linha que divide o olhar acadêmico e a vivência popular. Sua primeira observação é a de que exibir seus gostos musicais é um ato revelador, que pode ter conseqüências nas suas relações sociais. Como lidar com a constatação de que a pessoa ao lado tem preferências totalmente opostas às suas? Quantos de nós já demonstramos um interesse não real por algo que desprezamos, só para estabelecer uma conversação e evitar a falta de assunto? Sabemos que um desacordo de opiniões sobre uma apresentação artística pode gerar discussões amigáveis ou brigas irreversíveis, e muitas vezes, portanto, procuramos não firmar nossas colocações de maneira que

nos faça parecer inflexíveis. Aceitar a opinião do outro passou a ser bom senso, uma regra a não ser quebrada com frequência, mesmo que na realidade nós discordemos totalmente.

Para Frith, tanto nos estudos acadêmicos sobre a dita cultura erudita quanto sobre a cultura popular, estes julgamentos de valores devem ser considerados, trazendo o tema para a sala de aula e incentivando as tentativas de convencer os outros de que seus gostos têm fundamentos. Mas, neste momento, enfrentamos algumas contradições ao tratar de músicas de nosso tempo. Se o valor de compositores como Bach ou Beethoven, representantes do período clássico, que já foi bastante discutido e estudado, é atualmente aceito de forma irrestrita e consensual, o valor de músicas de períodos recentes ainda não teve uma definição clara. O mesmo caso ocorre na literatura. Como explica Frith (1996), depois de divergências com alguns de seus colegas professores: “não podemos lecionar um curso de literatura *contemporânea*, me foi dito, pois ainda não sabemos quais autores e títulos que são bons” (p. 11). Da mesma maneira, já que não é possível realizar julgamentos sobre o que não conhecemos profundamente, ele enfrentou problemas também em outra área: “não podemos oferecer um curso em escrita *criativa*, fui advertido, pois não saberíamos como avaliá-la” (p. 11).

Ora, se o uso da criatividade é tido como um dos principais pontos da prática artística, deve ser encorajado em todo e qualquer momento. Mas como avaliar se uma composição é inovadora ou apenas papel que não merece destino melhor que o lixo? E, refletindo sobre a educação musical que imaginamos ser adequada, como desenvolver no aprendiz a capacidade de avaliar o que ele ouve, ainda mais quando o estilo musical não está dentro de um território conhecido?

A aparente contradição entre criatividade e tradição marca a divisória entre indicar quais músicas são importantes, aquelas que deveríamos ouvir com atenção, e abrir a percepção do aprendiz para descobrir quais são as músicas de que ele gosta, aquelas que trazem uma experiência de transcendência que pode ser totalmente particular para aquele indivíduo. Nossa expectativa é de que todos tenham uma mesma opinião sobre as músicas que são “representativas” (no sentido de que são aceitas por uma maioria absoluta como exemplos de boa qualidade musical), e quando esta unanimidade é quebrada com uma observação do gênero “eu não gosto”, ficamos paralisados e sem ação, finalmente considerando aquela recusa em apreciar uma obra-prima como uma incapacidade do sujeito, que demonstra uma percepção artística “menor”. Quantas vezes todo ser humano já foi confrontado com a experiência de, na tentativa de compartilhar um momento de sublimação

musical, entusiasticamente mostrar uma gravação para um amigo e receber a reação “não gosto muito de jazz” ou “para mim música clássica é tudo igual”?

Nestas situações qualquer argumento é enfraquecido com a resposta “não gosto e pronto”, e como gosto não se discute, a conversa perde o sentido e a objetividade. Quando não há uma vontade consciente do seu interlocutor em compreender um novo universo musical, dificilmente ele se deixará convencer de que o que ele não gosta é bom. Entretanto, se um indivíduo se coloca na posição de aprendiz, supomos que sua principal intenção seja a de desenvolvimento. Idealmente, isso ocorre em níveis estéticos tanto quanto na técnica de seu instrumento ou no estudo da teoria musical. Para Aaron Copland (1952), “ouvir é um talento”, e há dois quesitos importantes para desenvolver a audição: a habilidade de se abrir para a experiência musical e a habilidade de avaliar esta experiência criticamente. Ambas devem existir simultaneamente, já que a avaliação crítica de uma nova experiência só ganha sentido através do conhecimento da tradição.

O baterista de jazz Louie Bellson afirma que “bateristas jovens deveriam aprender a história de seu instrumento. Você deve saber de onde veio para descobrir para onde está indo.”<sup>1</sup> O estudo da tradição surge como a formação do vocabulário musical do aprendiz, com o que ele poderá formar suas próprias palavras. Ou seja, conhecendo o passado (de onde você veio) pode-se construir sua identidade musical (para onde você está indo). No jazz, o currículo de um músico invariavelmente destaca os outros músicos com quem ele tocou, se utilizando do reconhecimento obtido pelo outro para atestar suas qualidades. No currículo de um músico de formação “erudita”, o histórico geralmente cita os professores com quem ele estudou, de certa forma indicando as “fontes” de seus talentos. Em cada situação, diferentes indicativos denotam se um compositor ou intérprete deve ser seriamente considerado, e quais são as suas obras que devem ser estudadas.

Portanto, um programa de educação musical a distância, direcionado a um desenvolvimento da apreciação musical, deve estar baseado na tradição do estilo que é objeto de estudo, mas mantendo aberta a criatividade do ouvinte e construindo sua capacidade de julgamentos de valores. Tal tarefa pode ser um desafio mais complexo do que uma primeira reflexão indica. Por exemplo: em um curso sobre música brasileira, como explicar as diferenças entre um samba de Chico Buarque e um pagode de Alexandre Pires? Ambos podem apresentar estruturas rítmicas e harmônicas semelhantes, mas todos que conhecem profundamente a trajetória das carreiras destes dois artistas compreendem que há um dife-

rencial, que não é explicado pelo simples fato de uma música “ter um objetivo mais comercial do que a outra” (mesmo que esta seja a primeira reação que muitos têm quando indagados sobre a relação entre o samba e os grupos de pagode que tiveram grande destaque nos meios de comunicação a partir da segunda metade da década de 90).

Considerando um grupo de aprendizes que vive em terras distantes, não tendo contato com a realidade do Brasil e seus artistas, lembramos a enorme quantidade de informações já existente na Internet. Um histórico sobre o samba, com *links* para sites dos músicos citados e exemplos em arquivos MP3, possibilita uma iniciação ao samba, mas não responde muitas das possíveis questões sobre o estilo. Um indivíduo ouve a música dentro do contexto cultural de sua região ou país, naquela determinada época. Portanto, o educador que trabalhar a distância, tendo como proposta desenvolver a apreciação musical de seus alunos, terá como desafio a variedade de formações culturais de seu grupo. Possivelmente, para alunos que já tenham sido expostos a processos de transformações musicais objetivando maior sucesso comercial, uma diferenciação entre samba e pagode será mais facilmente compreendida. Um aluno do interior da Escócia, por exemplo, sem tanto contato com as fortes mensagens das mídias atuais, poderia não ter um mesmo entendimento.

Por outro lado, devemos destacar essa variedade de *backgrounds* dos alunos como uma das grandes vantagens da educação a distância. Uma conexão efetiva com opiniões distintas sobre uma mesma música proporciona um crescimento não somente dos alunos como também do professor.

### **Aprendendo a sentir**

Após ouvir alguns dos principais expoentes de um determinado estilo musical – a tradição –, o aprendiz musical invariavelmente busca compreender os elementos daquele estilo: a forma, as estruturas rítmicas, o desenho melódico, a harmonia. Continuando com o exemplo do estrangeiro que está aprendendo sobre o samba, temos no fator rítmico a principal origem de dificuldades e estranhamentos. A sutileza da colocação das semicolcheias nas acentuações características do samba não é facilmente percebida, e esta mesma habilidade é quesito básico para o estudo de muitos outros ritmos brasileiros. Como sabemos, as formas tradicionais de notação musical não são completamente eficientes para registrar as nuances entre diferentes interpretações rítmicas (Gohn, 2003: 55-57).

---

<sup>1</sup> Revista Modern Drummer, edição de dezembro de 2004, págs. 48-9.

A origem do grande interesse do mundo pelos ritmos brasileiros certamente está relacionada, ao menos parcialmente, ao que em inglês denominamos de *feel*. Tratado no passado como um conceito abstrato e subjetivo, o *feel* de um ritmo agora pode ser matematicamente determinado através de análises precisas que consideram a colocação de cada nota executada em uma frase musical<sup>2</sup>. Esta possibilidade comprova que continua valendo a frase de Aaron Copland: “tanto músicos como ouvintes deveriam ser avisados que o fim das experimentações rítmicas modernas está ainda fora de vista” (Copland, 1939: 36).

Tais análises sobre o *feel* específico de cada ritmo servem como auxílio para encontrar formas de representação e notação mais apropriadas. Por exemplo, uma figura rítmica formada por quatro semicolcheias pode ser executada de diferentes formas, deslocando-se e acentuando-se cada uma das notas, e a forma peculiar como estas notas são interpretadas caracterizam os ritmos brasileiros e os diferenciam de outros ritmos. Para que os ritmos brasileiros sejam devidamente compreendidos e estudados, estas variações devem ser consideradas.

Análises musicais deste tipo são realizadas com o auxílio de computadores, e os resultados podem ser disponibilizados em gráficos e outras formas alternativas de notação. Quando uma partitura é analisada, as variações rítmicas podem ser melhor visualizadas se os focos de interesse forem destacados. Sabemos que não há substituição para o ouvir atento no aprendizado de novos estilos musicais, e que para dominar ritmos brasileiros – a constantemente referida “ginga brasileira” – é preciso um trabalho árduo, mas o auxílio tecnológico oferece meios para acelerar este processo.

O aprofundamento nesta área pode contribuir para avanços não somente na educação musical a distância, mas também para uma melhor compreensão acadêmica da música brasileira. Porém, com o alcance da Internet agindo como meio educacional, a pergunta que Copland se fez quando do surgimento da televisão nos serve: “como fazer contato com esse enorme aumento potencial da audiência, sem sacrificar de nenhuma forma os mais altos padrões musicais?” (Copland, 1952: 107).

### **Exemplos de sucesso**

---

<sup>2</sup> Um exemplo disto é a pesquisa de Glaura Lucas (2001) sobre o Congado, tradição religiosa afro-brasileira de grande importância em Minas Gerais.

O estudo sobre o *feel* dos ritmos serve como um dos possíveis pontos de partida para explorar o uso de computadores e da Internet como base para a educação musical a distância. Temos exemplos de instituições que, tendo trabalhado nesta área anteriormente com apostilas e trocas de correspondência, hoje incorporam as tecnologias eletrônicas em suas mediações. Este é o caso da Universidade de Reading, um dos centros em que as investigações sobre o assunto estão nos estágios mais maduros e aprofundados (Gohn e Banann, 2004).

O programa nomeado Mtp – *Music Teaching in Professional Practice* ([www.education.rdg.ac.uk/mtp](http://www.education.rdg.ac.uk/mtp)), dirigido pelo Prof. Dr. Nicholas Bannan, no Centro Internacional de Pesquisa em Educação Musical (ICRME) daquela instituição, completou dez anos de existência e exibe modelos de sucesso. O Mtp é dirigido a professores de instrumentos musicais ou canto, baseado em suas práticas profissionais de ensino e acompanhado por um tutor a distância. Os materiais de conteúdo são desenvolvidos na própria universidade, e até o presente foram elaboradas unidades para os seguintes instrumentos: piano, voz, guitarra, cordas, madeiras, metais e percussão, com novas unidades para composição, música na infância e tradições orais atualmente em desenvolvimento.

Outro exemplo no Reino Unido é a Open University ([www.open.ac.uk](http://www.open.ac.uk)), a primeira universidade baseada totalmente no conceito de educação a distância. Surgida nos anos 60, a OU iniciou seus cursos em 1970 e em 1980 já tinha 70.000 alunos, com 6000 pessoas se graduando a cada ano. Ao longo de seus 35 anos de existência, foram incorporadas todas as novas tecnologias que eram desenvolvidas e popularizadas, como vídeos e computadores pessoais nos anos 80, e a Internet nos anos 90.

Os cursos de música da Open University são organizados em uma estrutura modular, e combinados proporcionam certificados, diplomas ou titulações de bacharelado e mestrado. Estes cursos incluem *Understanding Music: Elements, Techniques and Styles* e *Performances and Repertories*, entre outros que lidam com aspectos da apreciação musical, sempre se baseando na *tradição* dos estilos estudados. É importante ressaltar que ambos os exemplos citados, a Universidade de Reading e a Open University, se concentram apenas em estudos sobre a música “erudita”, e não se têm notícia de nenhum programa que ofereça as mesmas titulações acadêmicas com o foco em ritmo brasileiros, como foi proposto anteriormente neste artigo.



## **Conclusão**

Muitas das questões colocadas sobre processos de desenvolvimento da apreciação musical são comuns aos cursos realizados de forma presencial e a distância. No entanto, muitas particularidades relacionadas com o fator distância devem ser discutidas, para que ocorram avanços no ensino musical dentro desta modalidade e as oportunidades geradas por investimentos governamentais e da iniciativa privada não sejam desperdiçados. Podemos observar diversos projetos de inclusão digital que poderiam ter ramificações mais fortes na área de música<sup>3</sup>, assim como há uma grande lacuna nas pesquisas dentro dos círculos acadêmicos de nosso país.

Com os exemplos de sucesso da educação a distância em outras áreas que podem ser observados em todo o mundo, não é admissível que o interesse dos pesquisadores brasileiros em educação musical a distância continue tão baixo. Durante o XIV Congresso da Anppom, realizado em Porto Alegre em 2003, apenas duas comunicações realizadas, em meio a tantas pesquisas apresentadas sobre os mais diversos temas, tratavam da educação a distância. É absolutamente essencial que este quadro seja modificado.

Mesmo aqueles que não acreditam na eficácia da EAD deveriam posicionar-se, pois a ampliação dos cursos e programas que a utilizam em outras áreas é clara e inegável. As possibilidades para a música não deveriam ser ignoradas.

Sabemos que alguns aspectos do estudo da música a distância podem ser tratados de forma semelhante a outras áreas do conhecimento (como a história da música, por exemplo), mas a música também apresenta elementos que exigem uma atenção especial. Quando trabalhamos com o som, em aulas de apreciação musical, temos novos desafios para formatar os conteúdos e direcionar os alunos. Devemos encarar estes desafios e nos preparar para o futuro tecnológico que nos aguarda.

## **Referências Bibliográficas**

- COPLAND, Aaron. *Music and Imagination*. Harvard University Press: Cambridge, 1952.
- \_\_\_\_\_. *What to Listen for in Music*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1939.
- FRITH, Simon. *Performing Rites – On the Value of Popular Music*. Harvard University Press: Cambridge, 1996.

---

<sup>3</sup> A Escola do Futuro da USP ([www.futuro.usp.br](http://www.futuro.usp.br)) apresenta projetos de inclusão digital patrocinados pelo governo do Estado de São Paulo e pela empresa de comunicações Telemar, com alguns trabalhos no campo musical, mas sem uma verba especialmente destinada a esta área.

GOHN, Daniel. Auto-aprendizagem Musical: Alternativas Tecnológicas. São Paulo: Anablumme, 2003.

GOHN, Daniel e BANNAN, Nicholas. Career Development for Music Teachers Through International Distance-Learning Media. In: Em Pauta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, v. 15, n. 24, junho 2004, p.141-153.

LUCAS, Glaura. Considerações sobre o Uso de Representação Gráfica como Auxílio no Processo de Transcrição em Etnomusicologia. In: Anais do XIII Encontro Nacional da Anppom, 23 a 27 de abril de 2001, Belo Horizonte, v. I, 2001, p. 231-238.