



## Aprendendo Música com as Mídias Sonoras<sup>1</sup>

Daniel Gohn<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo

### Resumo

Este trabalho faz parte de uma dissertação de mestrado intitulada “*Auto-aprendizagem Musical: Alternativas Tecnológicas*”, defendida na ECA/USP em março de 2002. Enquanto observamos as recentes possibilidades proporcionadas pelas inovações do computador, percebemos que até o presente momento os aprendizes têm o rádio e a televisão, além das várias formas de registro sonoro (LP, CD, gravação magnética), como importantes fontes de informação para o desenvolvimento de práticas e conhecimentos musicais. Partindo da análise de autores como Adorno, Eco, McLuhan, Stravinsky e Tinhorão, examinamos o uso destas mídias em processos de auto-aprendizagem da música, colocando em foco duas perspectivas sobre as experiências que os estudantes obtêm em seu aprendizado: a expansão do conhecimento de repertório e o ouvir desatento.

Este texto faz parte de uma pesquisa de mestrado, concluída em março de 2002, que investigou a utilização da tecnologia em processos de auto-aprendizagem musical.<sup>2</sup> Enquanto observamos as recentes possibilidades proporcionadas pelas inovações do computador, percebemos que até o presente momento os aprendizes têm o rádio e a televisão, além das várias formas de registro sonoro (LP, CD, gravação magnética), como importantes fontes de informação para o desenvolvimento de práticas e conhecimentos musicais. Nosso objetivo aqui é analisar como estes meios contribuíram para uma possível democratização ou banalização da música, e quais são os reflexos da facilitação de acesso à música implicados na aprendizagem musical.

**Sabemos que o desenvolvimento da tecnologia afetou tanto a distribuição da música quanto os modos de sua percepção e apreciação. A seguinte colocação de Schwartz (1989) sintetiza algumas das modificações que podem ser percebidas:**

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Pesquisador da Escola do Futuro da USP.

<sup>2</sup> GOHN, Daniel M. (2002). *Auto-aprendizagem Musical: Alternativas Tecnológicas*. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP. Orientador: Prof. Dr. Fredric M. Litto.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



**“A maioria das músicas que ouvimos hoje foi produzida, refinada, preservada e transmitida com a ajuda de equipamentos eletrônicos. Como consequência, fizemos alterações sutis, muitas vezes sem perceber, em nosso equipamento de escuta, auditivo e psicológico, de uma maneira em que nossos hábitos e gostos modificaram-se profundamente, deixando pouca semelhança, por exemplo, com aqueles das gerações precedentes” (Schwartz, 1989: 154).**

Se a partir desta consideração temos que nossos mecanismos de escuta foram influenciados, conclui-se que os processos de aprendizagem da música também passaram por adaptações, por duas razões principais. Primeiramente, com a evolução tecnológica o aprendiz pode receber informações musicais por diferentes meios, e deve integrar e dominar os equipamentos necessários para que isto ocorra. Segundo, as sonoridades da música sofrem mudanças às quais o aprendiz deve se familiarizar para compreender a produção de seu tempo.

O que inicialmente possibilitou a um aluno ter acesso à exemplos musicais diversos foi a conquista do registro sonoro, representada pelo surgimento do fonógrafo. O registro do som deu uma nova condição à música, em que os estudiosos e aprendizes puderam entrar em contato com obras que jamais poderiam ouvir presencialmente, no momento real da produção musical. Neste sentido, a contribuição para a aprendizagem musical é inegável e marca o início de uma reformulação que ampliou os processos de auto-aprendizagem.

Porém, a experiência proporcionada pela audição de uma gravação é considerada por muitos como sendo aquém da gerada na presença da música “ao vivo”. McLuhan já se referia à uma colocação comum entre os músicos de jazz que dizia que “o jazz gravado é tão caduco quanto o jornal de ontem” (McLuhan, 1964: 245). De fato, quando o fonógrafo surgiu, muitos afirmaram que o interesse da população pelo aprendizado musical iria diminuir, pois não haveria a necessidade de produzir sua própria música já que a máquina se encarregaria desta tarefa. Havia uma certa repulsa ao fato de um intermediário não humano estar envolvido:

“E agora, no século vinte, chegam estas máquinas que falam e tocam, e se oferecem para reduzir a expressão da música a um sistema matemático de megafones, rodas, engrenagens, discos, cilindros e todo tipo de objetos rotativos, que são arte real tão quanto a estátua de mármore de Eva é como suas filhas: lindas, vivas...”

**Quando uma mãe puder ligar o fonógrafo com a mesma facilidade que aplica para a luz elétrica, irá ela cantarolar para seu bebê doces cantigas de ninar, ou a criança será colocada para dormir por máquinas?” (John Philip Souza, citado em CHADABE, 1997: vii).**



abertas em Nova Iorque, anunciando a importância que a eletrônica iria conquistar na música. Contrariando esta tendência, Souza, líder de uma banda e compositor, expressou seu descontentamento com os então novos meios de se transmitir música – em especial o fonógrafo – afirmando que a música mecânica iria acabar com o amadorismo, ou seja, as pessoas não mais iriam adquirir instrumentos musicais e se esforçar em aprender música se havia a possibilidade de comprar um fonógrafo. Com isso todos os professores que sobreviviam deste mercado de aprendizes amadores estariam desempregados e as profissões musicais seriam profundamente afetadas. McLuhan, comentando a previsão feita por Souza de que as pessoas iriam cantar menos, diz:

**“Um fato Souza tinha compreendido: o fonógrafo é uma extensão e uma amplificação da voz que pode bem ter diminuído a atividade vocal individual, tanto quanto o carro reduziu a atividade pedestre” (McLuhan, 1964: 241).**

**Por outro lado, o mesmo McLuhan assinala a importância do registro do som na difusão do conhecimento musical. Essa difusão tornou-se possível quando muitos dos problemas relativos à fidelidade da gravação foram solucionados pelos adventos que marcaram a evolução do fonógrafo, que seriam os principais formatos utilizados nas décadas seguintes: a gravação magnética e o disco LP.**

**“Assim como a fita significou o novo estudo de linguagens faladas ao invés de escritas, também trouxe a cultura musical inteira de muitos séculos e países. Onde antes havia uma pequena seleção de períodos e compositores, a gravação em fita, combinada com o LP, deu origem a um espectro musical completo que fez o século dezesseis tão disponível como o dezanove, e a música folclórica chinesa tão acessível quanto a húngara” (McLuhan, 1964: 248).**

**Após a conquista do registro sonoro, o acesso à informação musical foi gradualmente sendo facilitado através de um maior controle sobre a transportabilidade do som. A amplificação possível com o uso da eletricidade e os equipamentos de reprodução sonora progressivamente menores e mais leves foram responsáveis pela ampla difusão musical que gerou uma notável democratização da música no decorrer do século XX. Devemos observar que, se na atualidade existem diversos materiais educacionais organizados especificamente para a aprendizagem da música, no passado a única forma de obter informações era**

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



**através da audição dos registros sonoros. Como colocam Iazzetta e Kon (1998), os principais agentes desta democratização foram o rádio e o disco:**

**“Sem dúvida a união entre o rádio e a indústria fonográfica possibilitou uma expansão jamais experimentada em relação à difusão dos mais diversos tipos de música. O rádio e o disco acabaram com a necessidade da presença física do ouvinte durante a performance musical. Com isso foram eliminadas as barreiras espaciais e temporais que envolviam a apreciação musical. A partir daí a música assumiu uma condição onnipresente dentro da sociedade e os limites de produção de cada cultura se diluiu na densa trama da cultura de massa” (Iazzetta e Kon, 1998: 37).**

**Tinhorão (2001) faz uma crítica à esta noção de democratização no caso específico do Brasil, indicando através de dois argumentos a relatividade da idéia e uma desvantagem para o desenvolvimento das músicas brasileiras. Primeiramente, o autor afirma que muitas das formas autênticas da música popular brasileira não são democratizadas:**

**“...é preciso estabelecer que, quando nos referimos a música popular brasileira e meios de comunicação, estamos nos referindo à música popular das cidades, composta por autores conhecidos, e destinada ao comércio do lazer predominante urbano (normalmente gravada em cilindros, discos, CDs, fitas magnéticas, filmes sonoros de cinema ou videotapes, com a finalidade de ser reproduzida por meios mecânicos, elétricos ou eletrônicos). E isto porque a música popular, no nível das populações rurais, ainda presas a um modo de transmissão oral, tradicional, obedece a mecanismos próprios, uma vez que se liga a processos de evolução sócio-cultural-religiosos particulares de cada região” (Tinhorão, 2001: 165).**

**Portanto, o repertório disponibilizado ao aprendiz pelos meios de comunicação no Brasil não oferece a oportunidade de conhecer profundamente muitas das músicas de seu país, e divulga apenas o que é do interesse dos grupos industriais. Grupos que, depois de produzida a música, visam “transformar essa criação num produto industrial-comercial, possibilitando sua divulgação para amplas camadas, e sua colocação no mercado sob a forma de artigos de consumo” (Tinhorão, 2001: 166). Deduzimos daí que as primeiras músicas que um aluno iniciante irá aprender em seu instrumento provavelmente serão aquelas que mais tocam nas rádios e não necessariamente as que mais têm relação com a sua realidade de vida. Este fato isolado já representa um problema a ser considerado na aprendizagem musical, ao qual Tinhorão adiciona um outro exemplo referente à imposição de estilos, formatos e linguagens musicais, realizado por meios tecnológicos.**



**Antes do surgimento do registro do som, quando a principal forma de aprender músicas era a partitura, uma série de gêneros musicais europeus eram executados no Brasil por pianeiros profissionais que famílias de classe média contratavam para animar seus bailes. A notação musical dava ampla margem para interpretações pessoais e permitia uma participação ativa do músico intérprete.**

**“...apesar daquela informação estrangeira transmitida pela escrita da partitura, a forma culturalmente descomprometida de tocar dos pianeiros, muitos deles mestiços, acabava modificando a tal ponto as músicas importadas que em poucos anos estavam nacionalizadas. Foi isso o que aconteceu, principalmente a partir de 1870, quando, passando a ser compostos por músicos do povo, alguns destes gêneros – como a valsa, a polca e a *schottisch* –, popularizando-se entre os grupos de flauta, violão e cavaquinho, que tocavam de ouvido, distanciaram-se ainda mais dos signos registrados nas partituras. Realmente, seria do estilo chorado de tocar essa música européia (inicialmente divulgada pelos pianos dos salões) que nasceria o primeiro estilo de música instrumental reconhecidamente urbano brasileiro: o choro” (Tinhorão, 2001: 167-8).**

**Entretanto, após a entrada dos fonógrafos no país, estabeleceu-se uma nova realidade em que a execução da música era determinada em todos os aspectos, sem deixar margens para alterações que identificassem o estilo de interpretação com o instrumentista:**

**“ao contrário do que acontecera com as partituras de piano, não era mais possível ‘reinterpretar’: a música importada era exatamente aquela que soava pela boca do fonógrafo, ao ser acionada a manivela que fazia girar o cilindro gravado” (Tinhorão, 2001: 168).**

**Portanto, dentro de um contexto em que as músicas eram trazidas em formatos rigidamente estabelecidos, os instrumentistas passaram a aprender mais por tentativas de cópias fiéis do que por releituras e recombinações, de certa maneira inibindo o desenvolvimento de outras manifestações através de processos como o que ocorreu com o choro. Percebemos que, embora na teoria o registro e a transmissão do som via mediações tecnológicas possibilite uma democratização da música, na prática os critérios de seleção das músicas que serão difundidas obedecem interesses comerciais de lucro financeiro. O ouvinte é de fato encarado como um consumidor.**

**Esta nova condição da música dentro da sociedade, resultado do surgimento de uma estrutura industrializada, implicou em outras mudanças além da democratização musical. Zan (1997) identifica as adaptações causadas pela industrialização tanto na elaboração da música como na sua apreciação pelos ouvintes:**



**“Com os sistemas de gravação e a produção industrial, a música já não pode ser entendida apenas como pura apropriação por parte das empresas das manifestações musicais pré-existentes de modo independente. Os novos meios técnicos geram um outro objeto musical a partir do trabalho de compositores, instrumentistas, cantores, arranjadores, etc. Dessa forma, os aspectos formais estilísticos que lhes são peculiares como características harmônicas, melódicas, timbrísticas, a duração, os padrões orquestrais e de arranjos, os aspectos temáticos e performáticos, são, até certo ponto, condicionados pela técnica, bem como por todo o processo industrial de produção e de consumo. Com a industrialização, a música também vai se dissociando do ritual tanto do concerto (música erudita) como das práticas lúdico-religiosas (música popular) e o ouvir desatento passa a ser uma das características da relação do público com essa manifestação cultural” (Zan, 1997: 22).**

Este ouvir desatento é resultado de uma “banalização” da música, ou seja, a idéia da música essencialmente como fundo para outras atividades e não como centro das atenções. Eco (1970) sintetizou estas duas conseqüências do surgimento do rádio, a democratização e a banalização, da seguinte forma:

**“...o rádio pôs à disposição de milhões de ouvintes um repertório musical ao qual, até bem pouco tempo, só se podia ter acesso em determinadas ocasiões. Daí a expansão da cultura musical nas classes médias e populares (fenômeno que se pode apreciar melhor recordando como a música setenticista foi toda dedicada e dirigida à um público de corte, enquanto que a do século passado se tornou, ao contrário, um divertimento típico da burguesia), o aprofundamento do conhecimento do repertório (dado que o rádio podia também impor ao público as composições menos conhecidas e mais esquecidas nos programas dos concertos habituais), e o estímulo para promover manifestações musicais e compor músicas originais (campo em que o rádio, bem ou mal, assumiu o papel que, no passado, pertencera a indivíduos isolados ou às instituições com tendências ao mecenatismo). Por outro lado, o rádio – nisso ajudado pelo disco – pondo à disposição de todos uma enorme quantidade de música já ‘confeccionada’ e pronta para o consumo imediato – desencorajou aquelas práticas de execução autônoma que caracterizavam os aficionados, os diletantes musicalmente sensíveis dos séculos passados; inflacionou a audição musical, habituando o público a aceitar a música como complemento sonoro das suas atividades caseiras, com total prejuízo de uma audição atenta e criticamente sensível, levando, enfim, a um hábito da música como coluna sonora da jornada, material de uso, que atua mais sobre os reflexos, sobre o sistema nervoso, do que sobre a imaginação e a inteligência” (Eco,1970: 316-7).**



O uso da música como fundo constante para a vida cotidiana é acentuado com o direcionamento das rádios modernas, que não organizam suas programações visando uma contribuição de finalidades educativas.

“...as estações comerciais de rádio nunca realmente estiveram no negócio da educação musical; elas sempre colocaram suas música fora de contexto, transformaram-nas em produtos suburbanos, as tornaram uma trilha sonora de *shopping centers*” (Frith, 1981: 126).

Tanto a expansão do conhecimento de repertório quanto o ouvir desatento influem diretamente sobre os processos de auto-aprendizagem musical. A ação do rádio na educação informal contribui para o aprendizado de instrumentos musicais difundindo ritmos e estilos musicais diversos e alimentando as práticas dos aprendizes com informação, fornecendo matéria-prima para repetições, observações e desenvolvimento de uma personalidade musical. No entanto, a “inflação da audição musical” diminuiu a atenção do ouvinte comum e reduziu sua capacidade de crítica e apreciação, impondo ao aprendiz musical a necessidade de elevar seu discernimento de escuta para fugir da banalização. Em um extremo, Stravinsky (1996) colocou, durante uma conferência na Universidade de Harvard, em 1939, que ao facilitar em demasia o acesso à música, o rádio atua como um desserviço à aprendizagem musical:

“Já se foi o tempo em que Johann Sebastian Bach fazia uma longa viagem a pé para ouvir Buxtehude. Hoje, o rádio faz a música invadir os lares a todas as horas do dia ou da noite. Poupa o ouvinte de qualquer esforço que não seja o de girar um botão. Ora, o sentido musical não pode ser adquirido ou desenvolvido sem exercício. Em música, como em tudo o mais, a inatividade leva pouco a pouco à paralisia, à atrofia das faculdades. Entendida dessa



maneira, a música se transforma numa espécie de droga que, longe de estimular a mente, só consegue paralisá-la e embotá-la. Assim, ocorre que o próprio esforço de fazer as pessoas gostarem de música, proporcionando-lhes uma oferta cada vez mais vasta, muitas vezes faz senão essas pessoas perderem o seu apetite pela música para a qual se pretendia despertar o interesse e o gosto” (Stravinsky, 1996: 121-2).

Esta questão foi abordada de maneira similar por Adorno (1980), que considerava os meios de comunicação responsáveis por uma “regressão da audição”:

“Com isto não nos referimos a um regresso do ouvinte individual a uma fase anterior do próprio desenvolvimento, nem a um retrocesso do nível coletivo geral, porque é impossível estabelecer um confronto entre os milhões de pessoas que, em virtude dos meios de comunicações de massas, são hoje atingidos pelos programas musicais e os ouvintes do passado. O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento” (Adorno, 1980: 180).

Em sua visão sobre a música popular, Adorno se posicionou contrariamente à idéia de que haja uma democratização musical, pois a transformação da arte em produto obriga os apreciadores a aceitar o que é imposto pela indústria. Segundo o autor, o fetichismo musical instituído pelo mercado de consumo valoriza os artistas – e não a música – , colocando-os na condição de heróis, e ditando assim o gosto que os





ouvintes terão como seu próprio. Esta consideração, aliada ao suposto princípio não educativo do rádio que observamos anteriormente, constitui a principal crítica aos meios de comunicação como agentes ativos nos processos de aprendizagem musical.

Entretanto, independentemente dos processos que moldam os gostos dos ouvintes da música popular, consideramos o papel dos meios de comunicação um importante estímulo ao estudo da música e uma conexão ao prazer artístico. Devemos perceber que o “hábito da música como material de uso”, como diz Eco, também proporciona satisfação ao ouvinte, mesmo atuando mais sobre seus reflexos e sobre seu sistema nervoso. Há também um prazer proveniente das sensações geradas por um fundo musical que deve ser considerado e, de alguma forma, valorizado. Porém, o prazer que surge em decorrência da plena integração do ouvinte com a obra musical, atuando sobre a imaginação e a inteligência, é sem dúvida o que move o aprendiz da música, interessado em estabelecer experiências mais profundas e duradouras. Como Snyders (1977) assinala, ao hábito da apreciação musical deve ser dado enorme consideração e atenção, pois somente desta maneira haverá progressos no descobrimento de outras alegrias a partir das experiências musicais.

Mas, se a principal contribuição do rádio para o aprendizado de instrumentos musicais é a disponibilização de repertório, ele cumpre dessa forma uma importante função ao familiarizar o ouvinte com as novas sonoridades tecnológicas.

“...o rádio sempre tem a possibilidade de promover um apuramento do gosto musical: se não no sentido de uma maturação artística, pelo menos habituando o ouvido a acostumar-se com meios técnicos sempre mais complexos e articulados” (Eco, 1970: 318).

Assim, o aprendiz pode identificar as possibilidades sonoras de seu instrumento, conhecendo novos timbres e recursos de manipulação do som, como



*reverbs*, distorções, etc. Para que se aprenda a partir da obra de outros, é preciso compreender minimamente como aquele trabalho foi construído e quais foram os elementos tecnológicos envolvidos. Porém, o ouvinte que escuta o rádio intencionalmente está isolado dos instrumentistas que executam a música e da grande maioria das outras pessoas que formam a platéia. Estes elementos são “parte essencial de uma audição musical tradicional, introduzindo na audição uma cota de ‘teatralidade’ que não nega mas caracteriza o rito musical” (Eco, 1970: 319). Nestas condições, os ouvintes têm experiências distintas através do rádio, dependendo de seus conhecimentos musicais anteriores:

“O ouvinte musicalmente preparado aproveitará de uma audição radiofônica para um rigoroso controle do discurso musical, destituído de comistões psicológicas e fixado nos valores formais, técnicos e expressivos. Em contraposição o ouvinte musicalmente inculto aproveitará do isolamento a que o rádio o constrange, para dar asas à sua fantasia, que, estimulada pela música, e não mais orientada pela presença direta de um aparato ritual, poderá fazer, do fato sonoro, ocasião para abandonar-se à onda indiscriminada dos sentimentos e imagens; já ao amador principiante faltará aquele subsídio constituído, na sala de concerto, pelo gesto do solista ou, melhor ainda, do maestro, que lhe permite seguir o fluir do discurso sonoro, espacializando os vários níveis melódicos-harmônicos e as seções tímbricas” (Eco, 1970: 320).

Embora esta análise seja direcionada à música de concerto, com maestros e solistas, podemos transportar o mesmo raciocínio para outras modalidades musicais. Estes três tipos de ouvintes – o musicalmente preparado, o inculto e o amador principiante – enfrentam os mesmos desafios com todos os estilos musicais veiculados pelo rádio. Nosso personagem principal de análise, o aprendiz autodidata, que se aproxima mais do amador principiante, buscando informações que auxiliem e



complementem o seu aprendizado musical, é o que mais se ressentido do isolamento do rádio, principalmente pela ausência do contato visual com os gestos dos músicos. Esta questão é solucionada com a televisão.

Por um lado, Eco afirma que “no vídeo, a presença visiva dos executantes e do público não substitui a presença física” (Eco, 1970: 321). A experiência decorrente da transmissão de um show ou concerto não é equivalente à presenciar o mesmo evento, e dificilmente poderemos medir a emotividade que cada uma das situações pode gerar. Mas, por outro lado, Eco reconhece as possibilidades pedagógicas que as imagens oferecem à música, e é inegável que a observação contínua de instrumentistas pode servir de auxílio para os estudiosos.

No entanto, no momento em que este texto é escrito, poucos são os programas de televisão no Brasil que transmitem integralmente ou parcialmente espetáculos musicais, com a intenção de criar uma ilusão para o telespectador de estar fisicamente presente no local da apresentação. A maioria dos casos deste tipo pertence aos canais de televisão a cabo.<sup>3</sup> A transmissão “ao vivo” é ainda mais rara, sendo a experiência mais próxima da apresentação real, pois sabemos que não houve edições e a imprevisibilidade dos acontecimentos pode surpreender até mesmo as câmeras e os diretores. Por este motivo, Machado (2000) classificou o estilo do jazz e a televisão ao vivo como duas artes da improvisação.

“Talvez não exista um motivo mais adequado à transmissão televisual do que um bom concerto de jazz, porque a televisão permite associar à espontaneidade e ao aleatório da forma musical a aventura errática dos cortes e enquadramentos decididos no próprio momento da *performance*, com a incorporação inclusive dos acidentes do acaso” (Machado, 2000: 47).

---

<sup>3</sup> Um exemplo foi a transmissão “ao vivo” integral do Free Jazz Festival, em julho de 2001, pelo canal a cabo Multishow, que também mantém reprises regulares de outros shows em sua programação, como nos programas *Carlsberg Music Live* e Programa Música Brasileira. Este último, apresentado por João Marcelo Bôscoli, apresenta artistas que se revezam e interagem em 3 palcos arranjados formando um círculo. Na televisão aberta, a Rede Cultura destaca-se na transmissão de concertos eruditos, por exemplo durante o Festival de Inverno de Campos do Jordão, evento que acontece anualmente no mês de julho.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



São estas as melhores oportunidades para o aprendiz observar a prática de músicos mais avançados e obter elementos para aperfeiçoar a sua própria performance. Nas situações em que a música serve de fundo para outras imagens que não as dos intérpretes musicais, a visão age como fator perturbador da audição, e o aprendiz tem maiores dificuldades do que ao concentrar-se somente no som. Nos videoclipes, presentes em programas de diversos canais da televisão aberta e a cabo, podemos ter os dois casos: a música pode ser apenas um complemento para imagens que contam uma história ou mostram cenas desconexas, ou os músicos podem ser uma peça central, normalmente dublando a gravação da música realizada anteriormente. A possibilidade de apenas fingir que a execução está ocorrendo no momento da filmagem, estratégia muito comum na produção de videoclipes, pode enganar ou confundir o espectador.

Logo percebemos que a função principal exercida pelos videoclipes é divulgar músicas e não disponibilizar informações dirigidas especialmente para o ensino musical. Neste sentido o papel da televisão é atuar como agente estimulador, fornecendo um material que não contribui diretamente para o aprendizado de instrumentos musicais mas que incita a procura de maiores aprofundamentos. Exemplo disto são os resultados da pesquisa de Corrêa (2000) sobre os processos de auto-aprendizagem de violão com adolescentes. Juntamente com o rádio, a MTV foi citada como fonte de motivação para o estudo das músicas veiculadas, muitas vezes pela apreciação tanto das imagens quanto dos aspectos sonoros.

Em outras situações, a música é utilizada como elemento pedagógico e usualmente as letras das canções são meios para trabalhar disciplinas como o português ou a história.<sup>4</sup> Nesses casos, a análise detalhada dos versos musicais que conhecemos através dos meios de comunicação pode ser de grande auxílio na compreensão de assuntos tão diferentes como concordâncias verbais e a guerra do Vietnã. Embora este tipo de programa possa trazer informações sobre movimentos musicais históricos, pouco contribuem para o aprendizado da teoria ou da prática da música. Raros são os

---

<sup>4</sup> Exemplos deste caso são os programas “Nossa Língua Portuguesa”, veiculado pela Rede Cultura, e “Afinando a Língua”, do canal a cabo Futura.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



programas que abrem espaço para que os músicos possam demonstrar seu trabalho instrumentalmente ao mesmo tempo em que comentam e explicam seus raciocínios e percepções, cenário que seria muito favorável ao estudo musical.<sup>5</sup>

O atual cenário de distribuição musical surgiu com as primeiras formas de registro sonoro. As mídias desenvolvidas após o rádio ampliaram as possibilidades de aprendizagem a distância: a televisão adicionou a imagem e o computador disponibilizou a hipermídia. Atualmente, os aprendizes dispõem de *softwares* educacionais, *sites* da Internet e DVDs, e esperam as inovações tecnológicas que irão ampliar suas oportunidades de contato com mais sons e imagens. Com a crescente facilidade de acesso à toda e qualquer informação, novas questões se tornam fundamentais para os processos de aprendizado da música e exigem uma observação constante. Devemos estar atentos para que estas informações sejam não apenas alcançadas mas também bem aproveitadas.

## **BIBLIOGRAFIA**

ADORNO, Theodor W. (1980). O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, p. 165-191.

CHADABE, Joel. (1997). *Electric Sound. The Past and Promise of Electronic Music*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

CORRÊA, Marcos Kröning. (2000). *Violão Sem Professor: Um Estudo Sobre Processos de Auto-Aprendizagem com Adolescentes*. Dissertação de Mestrado, UFRGS.

ECO, Umberto. (1970). *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva.

FRITH, Simon. (1981). *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books.

IAZZETTA, Fernando e KON, Fábio. (1998). A Música Efêmera da Internet. In: *XI Encontro Nacional da ANPPOM*, 24 a 28 de agosto, UNICAMP. Anais, p. 35-40.

---

<sup>5</sup> Exemplo deste caso é o programa “Ensaio”, dirigido por Fernando Faro e apresentado pela Rede Cultura.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

MCLUHAN, Marshall. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Signet Books.

SCHWARTZ, Elliott. (1989). *Electronic Music: A Listener's Guide*. New York: Da Capo Press.

SNYDERS, George. (1997). *A Escola Pode Ensinar as Alegrias da Música?* São Paulo: Cortez Editora.

STRAVINSKY, Igor. (1996). *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

TINHORÃO, José Ramos. (2001). *Cultura Popular – Temas e Questões*. São Paulo: Editora 34.

ZAN, José Roberto. (1997). *Do Fundo de Quintal à Vanguarda*. Dissertação de Doutorado, mimeografada, IFCH/UNICAMP.