**ENSINO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS NO AMBIENTE VIRTUAL: UMA REFLEXÃO SOBRE A REPENTINA MIGRAÇÃO PARA O ONLINE DURANTE A PANDEMIA DO COVID-19**

**Ingrid Barbosa[[1]](#footnote-1)**

A presente crise sanitária provocada pelo novo coronavirus, diagnosticado em dezembro de 2019 e causador da doença covid-19, obrigou quase todo o globo a ajustar-se abruptamente, migrando suas atividades para o ambiente virtual, quase como uma diáspora. Cresceram as compras online, o trabalho de muitos tornou-se remoto, atendimentos profissionais passaram a ocorrer à distância, e lojas com portas fechadas atenderam clientes sob encomenda; a educação também precisou virtualizar-se por completo e imediatamente. A mudança, aparentemente inevitável, pareceu ecoar a frase de André Lemos (2010, p. 21): “devemos diagnosticar o presente e tencioná-lo com o passado para pensar o futuro”. Infelizmente, a necessidade repentina do isolamento social não deixou tempo hábil para realizar tal processo de reflexão e tomar decisões totalmente fundamentadas.

 Dentro do amplo espectro da educação encontramos o ensino musical, não somente a nível escolar, mas também através de cursos livres, dentre os quais figura o ensino de instrumentos musicais. Esse ramo educacional também precisou se adaptar para o ambiente virtual. Professores autônomos e escolas de música precisaram rapidamente migrar para o online, ainda temendo perder seus alunos por diversas razões: pela ausência de aulas presenciais, por opção de redução de gastos familiares, ou pela competição com tantas outras opções de cursos online que fervilharam imediatamente após o início do isolamento social.

 Os desafios, no entanto, para um professor de instrumento musical, vão além de simplesmente migrar para plataformas online. Imagina-se que para muitos a compreensão do universo digital esteja distante de análises e conhecimentos específicos, mas seja reduzida ao empiricismo da vivência pessoal em redes sociais, canais digitais, compras e ferramentas de busca para interesse individual. Isso resulta em fatores como: a) falta de entendimento sobre a lógica virtual e suas implicações; b) falta de conhecimento sobre posicionamento profissional e empreendimentos em canais digitais; c) necessidade de treinamento para as aulas ministradas em ambiente online. Sobre esse último tópico, notou-se crescimento de ofertas para cursos nesse sentido, feitos pelos poucos profissionais experientes nessa modalidade de ensino, bem como webinars e lives com o propósito de compartilhar sugestões de ferramentas, estratégias e materiais. Também notou-se intensificação no diálogo entre professores em grupos e páginas relacionadas ao nicho, revelando o valor da interação colaborativa possível no ambiente virtual.

 Tendo em vista tal panorama, realizou-se um estudo investigativo sobre a experiência de adaptação dos professores de instrumentos musicais ao ambiente virtual e a aprendizagem de seus alunos, levando em conta fatores como estratégias de ensino-aprendizagem, instrução de habilidades e técnicas instrumentais, valores e trocas interpessoais. Pretende-se responder ao questionamento sobre quais as dificuldades enfrentadas no ensino de instrumento online durante a pandemia do covid-19, com o objetivo de, além de levantar tais impressões, detectar (1) quais os fatores positivos e negativos desta modalidade de ensino no nicho de instrumentos musicais, e (2) insights para futuras abordagens a pesquisas neste tema. O estudo conta com fundamentação teórica breve para descrever o cenário cibercultural, e um estudo quantitativo realizado por meio de questionários online com professores particulares e de escolas de música.

**Existir na era do virtual e suas tecnologias**

 Há várias denominações dadas por teóricos ao momento presente. Uma delas é “cibercultura”, definida por Lemos (2010, p. 21-22) como,

O conjunto tecnocultural emergente no final do século XX impulsionado pela sociabilidade pós-moderna em sinergia com a microinformática e o surgimento das redes telemáticas mundiais; uma forma sociocultural que modifica hábitos sociais, práticas de consumo cultural, ritmos de produção e distribuição da informação, criando novas relações no trabalho e no lazer, novas formas de sociabilidade e de comunicação social.

 Ele aponta ainda três princípios básicos da cibercultura: a liberação da palavra, a conexão generalizada (inteligência coletiva) e a reconfiguração social (2010, p. 25, 26 e 45), os quais são possíveis pela conectividade e instantaneidade que se tornam comuns e fundamentais para o funcionamento da era virtual. Lemos e Lévy (2010) são bastante otimistas em afirmar que a vastidão das informações imediatamente acessíveis e a possibilidade de todo indivíduo tornar-se um propulsor de conteúdo levariam a um ambiente colaborativo, e que essa multiplicação de informações nos tornaria mais oportunamente (e coletivamente) inteligentes. Tal pensamento é bem aplicado à realidade do consumo de música como bem cultural na obra de Lima e Santini (2009, p. 54), ao afirmarem que “a cultura comunitária virtual acrescenta dimensão social ao compartilhamento de conteúdos, fazendo da internet um meio de integração social e simbólica”.

 Negar completamente tais vieses positivos seria incoerente, uma vez que, em tempos de crise, o ambiente virtual mostrou-se como solução rápida para os empecilhos de exercer suas atividades, porém a não reflexão sobre seus aspectos negativos seria agir cegamente. Eugênio Trivinho (2007, p. 89, 92) aponta a dromocracia (“governo da velocidade”) como o vetor regente da cibercultura, e afirma que “de todas as formas de violência atualmente existentes, talvez a mais silenciosa e invisível e, por isso, a mais implacável seja a violência da velocidade”; esta é também uma das violências da técnica. Para ele, o vetor da velocidade na sociedade trouxe diferentes resultantes ao longo das eras – se um dia foi pertencente apenas às guerras e conquistas territoriais, passou para o trabalho e atingiu, por fim, o lazer – e atualmente seus vetores resultantes são traduzidos em produtividade e intensidade.

A violência da velocidade “se manifesta por seus efeitos”, “é um processo que se autopõe e autopromove”, “é o combustível *sine qua non* da sociedade contemporânea”, “move a tudo e a todos”, “acumplicia seres e máquinas, no trabalho e no consumo” (TRIVINHO, 2007, p. 93-95). A velocidade promove o que Trivinho chama de dromoaptidão – um imperativo para que todos se mantenham aptos a agir na demanda veloz e técnica, em constante estado de otimização, tendo como penalidade, caso contrário, a exclusão, o desinteresse e o esquecimento. Outra consequência da velocidade seria o desenvolvimento das dromopatologias (doenças resultantes da velocidade), tais como ansiedade, estrese, depressão, pânico, vazio existencial, dentre outras.

Ao falar sobre a cibercultura, Marcondes Filho (2004) aponta que uma de suas principais características é a de uma sociedade tecnocêntrica, o que para ele não significa ter a técnica como centro, mas que na verdade trata-se de uma sociedade sem centro.

No tecnocentrismo, os meios técnicos que haviam sido criados pelo homem avançam, expandem-se, multiplicam-se a ponto de ocupar espaços que antigamente eram preenchidos pelos homens. Máquinas e aparelhos substituem pessoas no trabalho industrial, nas pequenas atividades domésticas, fazem operações matemáticas, registram a memória das pessoas, em suma, preenchem uma série de funções que até então eram executadas pelos próprios homens. O homem como que transfere à máquina uma grande quantidade de trabalhos que o ligavam diretamente à terra, à produção e mesmo à criação artística (MARCONDES FILHO, 2004, p. 29).

 Em referência ao ciberespaço, Muniz Sodré (1996, p. 7-8) afirma que este se diferencia das grandes mídias tradicionais, as quais se apresentavam com “bombardeio de imagens e mensagens”. De diferente modo, “o ciberespaço e a realidade virtual oferecem-se como uma espécie de laboratório metafísico, questionador do sentido do real”. Ainda no contexto da transformação social por meio das tecnologias, ainda mais pelo seu uso cotidiano e acessível, o autor utiliza o termo tecnocultura, “designação, dentre outras possíveis, para o campo comunicacional enquanto instância de produção de bens simbólicos ou culturais, mas também para a impregnação da ordem social pelos dispositivos maquínicos de estetização ou culturalização da realidade” (ibid., 1996, p. 7).

 Tal visão de transformação total social, a ponto até mesmo de “questionar o real” e impregnar uma nova “ordem social” parece ecoar a visão de tecnologia proposta por Heidegger, a qual ele chama de técnica moderna[[2]](#footnote-2). Este considera que a técnica por si só nos invoca para tomarmos uma atitude, impondo um novo modo de ser – o modo de ser, modo de existir, técnico. Assim, o Ser acontece apenas através da técnica. Ele também adverte que a técnica modifica os componentes da “armação” (*Ge-stell*), ou seja, do mundo, para que existam como disponibilidade. O filósofo alemão não indica, porém, que a técnica deva ser aniquilada, mas afirma que a reflexão e compreensão de sua realidade é o que nos liberta, ou seja, nos permite tomar diferentes decisões – responder ou não ao chamado da técnica, existir ou não através da técnica (HEIDEGGER, 2007; TOMAZ, 2012; LACERDA & MATTOS, 2020).

Na prática, observando as o funcionamento da vida, observa-se que a existência das pessoas, dos serviços, dos eventos, dos produtos, até dos locais, só é validada a partir da exposição nos meios comunicacionais virtuais. Muniz Sodré (1996, p. 27-28) bem explica tal processo ao afirmar que “na sociedade mediatizada, as instituições, as práticas sociais e culturas articulam-se diretamente com os meios de comunicação, de tal maneira que a mídia se torna progressivamente o lugar por excelência da produção social do sentido, modificando a ontologia tradicional dos fatos sociais”.

É preciso produzir-se e produzir suas coisas de modo que elas possam ser interativas, compartilháveis, curtíveis, ou, no mínimo, vistas. Na era virtual, só existe quem é visto nas redes sociais – mas visto com relevância, com conteúdo frequente, portando as características que se esperam de quem quer ser visto. Essa aparência a ser carregada é ao mesmo tempo autônoma, revestida de um “faça-você-mesmo”, em que também é definida pela reprodução quase idêntica no comportamento de todos – o que se revela em ângulos e filtros de fotos, formatos e narrativas de vídeos, estilos textuais nas legendas, dentre outros fatores (BAUMAN, 2005; LACERDA, 2017; BECK, 1995; TOMAZ, 2016).

**O ensino musical na era da cibercultura**

 Ainda que todo esse contexto acerca do virtual, com seus conceitos e implicações, pareça tão distante da realidade dos professores de música, uma vez que estes começam a se lançar no ambiente online, torna-se importante a reflexão acerca do que significa de fato estar presente em canais digitais. Há poucos estudos que conectam aspectos ciberculturais e música erudita, principalmente na literatura acadêmica brasileira. Acredita-se que, ao falarmos de ensino, tal qual é importante conhecer o ambiente geográfico onde se vive – cultura, história, perspectivas futuras – é importante que o profissional que ingressa no ambiente virtual compreenda os vieses que se encontram e desencontram e podem trazer diferentes significâncias para o que se pretende expor nos canais digitais. Mais do que pensar em divulgações e vendas de seu serviço, e da construção de sua marca, a descrição apresentada no tópico anterior revela que o virtual carrega uma lógica – talvez possa-se dizer, uma ideologia – e esta irá dialogar com a exposição do ensino de música instrumental.

Em um trabalho anterior, buscando refletir sobre as incongruências da recepção da música erudita na pós-modernidade, partiu-se de um pensamento de Nestor García Canclini (2016), no qual ele apresenta a visão de que muitas vezes nos fazemos perguntas equivocadas, “por manter-se uma visão rígida que desconsidera as mudanças sociais ocorridas na última década, como aconteceu, por exemplo, nos hábitos de consumo de bens culturais” (BARBOSA, 2019). Ou seja, levantou-se a hipótese de que, a questão do declínio no consumo da música erudita – escassez de apoio financeiro, públicos restritos e reduzidos, não participação no gosto popular – pudesse ser compreendida à luz de novas perguntas e perspectivas. Ao se analisar o consumo de música, Lima e Santini (2009) observam que, em comparação com a modernidade, na cibercultura, ou sociedade de informação, como preferiram chamar, há mudanças no tipo de produto, tecnologia, registro, meio de difusão, e cultura de comunicação. Os autores apresentam que os produtos musicais passaram a ser eletrônicas, colagens e obras abertas; softwares são usados como tecnologia e o formato veiculado é o mp3; os registros são digitais e são difundidos em plataformas online e facilmente acessados e transmitidos por aparelhos celulares; por fim, a nova estrutura da produção musical deixa clara as marcas da cibercultura e das redes colaborativas. Portanto, “a cena musical da sociedade da informação está profundamente vinculada às novas tecnologias de informação e comunicação” (LIMA & SANTINI, 2009, p. 52).

O mesmo estudo também apontou fatores da sociedade pós-moderna que se afastam da maneira tradicional da prática e apreciação da música erudita, tais como a constante conectividade, o desejo por interação e exposição (LEMOS & LÉVY, 2010), a inquietude e fuga do silêncio mental ocasionados pela velocidade vigente (BAUMAN, 2005; TRIVINHO, 2007). Além disso, apontou-se uma elitização interior e exterior na prática da música erudita, ou seja, a música erudita, historicamente, era mantida e apresentada à elite – clero e corte; posteriormente, nobreza e aristocracia foram os mecenas da música, patrocinadores de teatros e anfitriões de concertos – e, portanto, deveria satisfazer seus gostos e mandos (ELIAS, 1991). Tais antecedentes podem ser as razões pelas quais até hoje a música erudita é revestida de uma aura de superioridade e exclusividade, como uma entidade. Para Fábio Ladeira (2017, p. 13), o consumo da música erudita, historicamente, está atrelado a um ritual. “O próprio modo de se vestir, as idas à sala de concerto, a maneira como se comportar, o momento certo de aplaudir são elementos que fazem parte desse código de conduta que está ligado ao ritual de consumo”.

A relação exclusivista também aparece para o público interno da música erudita (professores, alunos, organizadores), porém de outra forma. O sociólogo e musicólogo Bruno Nettl (1995) revela que, ao observar escolas de música e departamentos de música, nota-se que estes locais “claramente não são devotos ao estudo de e certamente não advogam toda a música. Elas são, e isso tem sido claro na história, escolas da arte musical da Europa Ocidental”, principalmente reproduzindo um recorte musical ao qual ele chama de “repertório central” ou “*standard music*” (1995, p. 82, 84). Nesse sentido, excluem-se diferentes períodos e etnias da prática instrumental.

 Esses fatores não parecem favoráveis à manutenção e ao incentivo do ensino de música erudita instrumental e vocal se mantidas as roupagens e obstáculos tradicionais, principalmente em meio à crise. Não se exclui aqui a necessidade de educar os alunos, inclusive cultivando novos hábitos culturais e ensinando a relevância histórica das composições e seus efeitos na música de hoje, porém entende-se que novas circunstâncias demandam também novas atitudes. O isolamento social tornou-se solo fértil para vendedores de serviços online, como cursos, aulas diversas e oficinas, com o argumento primeiro de que se tratava de um bom momento para investir em crescimento pessoal e profissional. Em meio a tantas vozes buscando ser ouvidas como opção útil e produtiva durante a pandemia, o professor de música também encontra o desafio de não se tornar ruído e redundância, e sofrer a morte simbólica (BAUMAN, 2005; TRIVINHO, 2007).

Ser ‘redundante’ significa ser extranumerário, desnecessário, sem uso – quaisquer que sejam os usos e necessidades responsáveis pelo estabelecimento dos padrões de utilidade e de indispensabilidade. Os outros não necessitam de você. Podem passar muito bem, e até melhor, sem você. Não há uma razão auto-evidente para você existir nem qualquer justificativa óbvia para que você reivindique o direito à existência. [...] ‘Redundância’ compartilha o espaço semântico de ‘rejeitos’, ‘dejetos’, ‘restos’, ‘lixo’ – com *refugo* (BAUMAN, 2005, p. 20).

Esbarra-se aqui mais uma vez na dromoaptidão. Ao adentrar o universo virtual, o professor de música encontra a necessidade de não mais ser somente um educador, mas também ser seu próprio gerente de marketing, gerador de conteúdo, conter traços de digital influencer e portar habilidades de criação e edição de imagens e vídeos em qualidade. Além disso, percebe que lhe faltam recursos educativos musicais para concretizar o ensino online e que talvez precise recorrer a profissionais de psicologia, neurociência e fisioterapia para melhor ministrar suas aulas e superar as barreiras da ausência do toque, da presença física, e beneficiar o processo de aprendizagem do aluno. Assim, a migração repentina para o virtual parece quebrar a lógica da formação exclusivista do músico instrumentista de conservatório – geralmente treinado a manter-se focado somente em ser um bom performer e, se possível, solista, e a reproduzir tal caminho em suas aulas, pois como aponta Cruvinel (2008), “o reflexo do pensamento cartesiano no campo da música foi o reducionismo técnico-mecanista por meio da supervalorização da técnica em detrimento do musical, culminando em um perfil único desejado: o do virtuose”.

Retomando a discussão acerca do contexto tecnocultural, somos lembrados por Muniz Sodré que a cultura passou a funcionar dentro do ciberespaço, principalmente visando-o como o local da comunicação. Os canais comunicacionais, não mais restritos a as mídias offline e certamente preferidos a essas, se expandem no virtual criando espaços individuais que se confundem com os espaços públicos, à medida que, como disse Lemos (2010) todos passam a vigorar como autores e igualmente obter validade para consumir e criar conteúdo. Como resultado, a própria ontologia da cultura passa a ser modificada,

Não se trata mais apenas, conforme pode-se inferir, de cultura entendida como formação excelente das almas, desenvolvimento das potencialidades individuais ou articulação da verdade, constituída numa comunicação interpessoal elitista. Trata-se, sim, da estratégia circulatória do sistema de mercadorias e de um tipo de liberalismo econômico caracterizado pela maior velocidade de seu fluxo (capitais, mercadorias, pessoas, ideias) (SODRÉ, 1996, p. 31).

Nesse sentido, também se torna evidente a maior designação de relevância e validade a elementos altamente presentes nas redes sociais e comunicacionais online, que apresentem uso de tecnologias e que tragam resultados lucrativos, como explica Sodré (1996, p. 36-37),

É portanto compreensível que a comunicação como novo *locus* do destino da cultura ou como forma de sua reinvenção desempenhe em toda esta nova constelação histórica – onde o avanço tecnocientífico aparece como última das utopias do capital e os mercados financeiros fabricam as principais normas de funcionamento da vida social – um papel fundamental.

Tendo levantado tantas questões a serem refletidas sobre o tema antes de trazer aqui o questionário, cujo propósito foi de investigar mais precisamente aspectos pedagógicos do ensino de instrumentos musicais, espera-se que o toda essa fundamentação teórica levantada sirvam de estímulo para que o professor de música mantenha uma postura crítica e consciente acerca do trabalho a ser desenvolvido no ambiente online. É importante que se compreenda que, ao migrar para o virtual, não se trata meramente de reproduzir o que acontece presencialmente, porém diante de uma câmera, mas que a lógica do ciberespaço entrava-se com os fundamentos de arte e cultura, e, portanto, na maneira de pensa-las.

**Resultados e considerações derivadas dos questionários**

 A pesquisa foi realizada por meio de um questionário no Google Forms divulgado em redes sociais (Facebook, Instagram e grupos de WhatsApp) orientando-se que fossem respondidos apenas por professores de música instrumental e vocal que ministram aulas online. O compartilhamento do link do questionário foi monitorado observando as interações nos grupos específicos e no perfil da autora. As perguntas referentes ao ensino-aprendizagem, aspectos técnico-musicais dos instrumentos, estratégias de aula e opiniões pessoas permitiram que fossem selecionadas múltiplas alternativas, enquanto as perguntas sobre informações pessoais permitiram apenas uma escolha. O questionário não contemplou o critério da regionalidade, fator que pode ser debatido em pesquisas futuras. Porém, mediante o acompanhamento da divulgação do questionário, pode-se afirmar que todos os professores eram brasileiros e residentes no Brasil, em sua maioria na região de São Paulo. Foram obtidas 34 respostas à pesquisa, por professores de diversos instrumentos, a partir de 18 anos; 15 dos participantes afirmaram ensinar mais de um instrumento. A distribuição da faixa etária e dos tipos de instrumento ensinados encontram-se no Figura 1, com as respectivas quantidades de respostas.



Figura 1: Participantes divididos por idade e por instrumentos.

Fonte: elaborado pela autora

Em relação à opinião e sentimento acerca a repentina mudança do ensino para o ambiente virtual, 16 participantes afirmaram que foi uma difícil adaptação, a qual poderia ser positiva se fosse feita com preparo; em contrapartida, 13 disseram ter facilidade com tecnologia e, por isso, acharam a transição fácil; apenas 2 participantes a consideraram totalmente difícil e desagradável. Vale dizer ainda que 19 professores concordaram que a modalidade virtual deve ser considerada como alternativa mesmo após a pandemia, e que todos afirmaram não haverem passado por treinamento.

Ao analisar as respostas quanto aos fatores positivos e negativos, os resultados apresentaram algumas constatações intrigantes. No tocante às vantagens, as respostas foram majoritárias para ensino de teoria musical (12 respostas), compreensões contextuais musicais (11 respostas), e técnica básica (11 respostas), seguidos por musicalidade e interpretação musical (8 respostas); os itens sonoridade, técnicas avançadas e proximidade com o aluno obtiveram 2 respostas cada, e música em grupo não foi assinalada por algum participante. No tópico aberto para outras respostas, houve observações de vantagens como concentração, apreciação musical, e duas respostas afirmando que todos os itens, exceto música em grupo, podiam ser contemplados devido a um qualificado sistema utilizado possuído pelo professor; outros três professores disseram não observar vantagens.

Já quanto às desvantagens, o item sonoridade foi o principal fator (30 respostas), seguido por ausência de música em grupo (14 respostas), musicalidade e interpretação musical (12 respostas), técnicas avançadas (9 respostas), técnica básica (8 respostas); ambos os itens teoria musical e compreensões contextuais musicais tiveram 3 respostas cada. O tópico aberto trouxe três distintas observações: haveria ainda outros fatores desfavoráveis; dificuldade no entendimento do som por parte do professor; reiteração do fato de possuir um sistema adequado a todos os fatores, exceto a impossibilidade de adequadamente realizar música em grupo. Com exceção da clara percepção da sonoridade ser um fator bastante negativo nas aulas em ambiente virtual, e do ensino dos fatores teóricos, conceituais e básicos ser positivo, as demais respostas apresentam números muito similares. Tal constatação poderia levar a uma investigação mais profunda em futuras pesquisas para diagnosticar a origem da percepção positiva ou negativa do professor – se trata-se de uma deficiência tecnológica nos softwares acessíveis, ou de um despreparo pedagógico para o virtual, por exemplo.

 No quesito sobre a ausência do contato presencial com o aluno, 20 professores afirmaram que esta dificulta a transmissão de alguns conteúdos, enquanto 5 afirmaram ser impossível. Em comentários adicionais, um professor afirmou que a falta de contato físico com o aluno frequentemente ocasionava prolongada demora para alcançar certos resultados, os quais seriam bastante rápidos se pudessem demonstrar através do toque. Outros 17 professores disseram que tal dificuldade é contornável, uma vez que haja preparo adequado. Ainda nesse contexto, 12 professores consideram bastante prejudicial a impossibilidade de executar música em grupo (orquestra, banda, música de câmara), e outros 7 disseram observar perdas no relacionamento com os alunos. Curiosamente, 3 professores afirmaram considerar que não há problemas pela não-presença do aluno, e que o desconforto comumente referido está ligado a estigmas tradicionais e tecnofobia.

 Quando questionados sobre os planos após o fim do isolamento social, 15 professores disseram esperar que as escolas de música mantenham um sistema híbrido, com aulas presenciais e online; 9 afirmaram que pretendem retornar a aulas presenciais, mas manter alunos particulares online; outros 10 pretendem retornar somente para aulas presenciais. Nenhum professor selecionou a opção de migrar totalmente para o online, nem a opção de manter as aulas individuais online e as atividades coletivas presenciais. Os participantes também responder uma questão sobre sua atuação profissional, além de outra referente aos ambientes virtuais utilizados para as aulas, na qual foram permitidas múltiplas respostas. As respostas referentes a estas duas perguntas estão dispostas na Figura 2, abaixo.



Figura 2: gráficos correspondentes às respostas de atuação profissional e ambientes virtuais utilizados para o ensino de instrumento.

Fonte: elaborado pela autora

Vale ressaltar que o questionário não abrangeu professores que não migraram para o ambiente virtual. Porém, durante o processo de envio dos questionários, manteve-se a abertura para diálogo com estes através de conversas informais. As razões para a não-adaptação às aulas online foram: 1) os alunos não aceitaram a modalidade; 2) alunos cancelaram as aulas para reduzir seus gastos devido à crise resultante da pandemia; 3) dificuldade em conseguir alunos particulares, em geral, ainda mais para aulas online; 4) não gostar de ministrar aulas online; 5) preferência por migrar para outros nichos musicais emergentes, como produção de trilhas para filmes, games e vídeos.

**Hipóteses e horizontes para a continuação da pesquisa**

A última questão, aberta para comentários adicionais acerca do tema, também trouxe reflexões sobre outros vieses a serem considerados em pesquisas futuras sequenciais ou adjacentes a esta. Por exemplo, um dos professores afirmou que a maior perda, em sua opinião, foi a impossibilidade de continuar as aulas enfrentada por vários alunos que não tinham seu próprio instrumento – ou seja, emprestavam os instrumentos da escola onde estudavam e com o fechamento por medidas de segurança contra o covid-19 não poderiam mais ter acesso a eles. Esse problema revela mais um aspecto social-financeiro dos alunos, os quais muitas vezes não tem condição de adquirir seu próprio instrumento, principalmente algumas classes de instrumentos de sopro que são bastante caros e no caso do piano. Nesse sentido também encontramos a questão do acesso à internet de qualidade para a realização das aulas, algo nem sempre possível para muitos. O mesmo professor participante ainda ratificou a ineficiência dos meios tecnológicos para possibilitar os ensaios e a prática de música em grupo em sua totalidade.

Outro participante afirmou ter feito dois cursos de aulas online disponíveis para compra, de um professor violinista que tem se destacado no Brasil neste mercado; acrescentou que lhe foram muito úteis, e que não vê necessidade de professores passarem por “tentativa-erro” uma vez que há profissionais bem sucedidos que podem nos instruir. O fato de somente um professor afirmar ter feito um curso levanta questionamentos em relação a duas possibilidades: a) todos os demais não fizeram tais cursos de capacitação por não saberem da existência destes, por falta de recursos financeiros ou de acessibilidade, ou por não darem credibilidade aos cursos? b) outros participantes da pesquisa realizaram também realizaram algum curso, mas não acharam relevante mencionar; por que? Enquanto o acesso a tais cursos é positivo e certamente beneficia o trajeto de muitos – ainda mais em um repentino momento de crise como a pandemia causada pelo vírus Sars-Cov-2 – é importante levantar a reflexão sobre a relevância dos processos pedagógicos que cada professor passa em sua carreira, envolvendo criatividade e contextualização, indo muito além de meramente ver uma forma de se fazer e reproduzir. Por isso vemos a importância de debater questões relacionadas ao ensino online de instrumentos musicais.

Uma outra perspectiva interessante levantada neste espaço foi ter observado melhora na concentração de alunos que tinham tal dificuldade anteriormente – ainda que este item, em perguntas anteriores, tenha sido visto de maneira negativa pela maioria dos participantes – devido ao formato da aula virtual ser semelhante ao processo de “gameficação”. Ainda que isso seja algo questionável, uma vez que a aula meramente dada em ambiente virtual não a transforma em um “game”, talvez o fato de estar em uma plataforma virtual torne a aula algo mais atrativo para pessoas da geração digital que tenham forte gosto por isso. Avaliações sobre proximidades e distanciamentos entre o jogo e a aula, bem como métodos pedagógicos nesse sentido poderiam ser abordados, ou ainda avaliar quais prejuízos e quais lucros seriam possíveis num aprendizado “gameficado”.

Por último, dois professores apresentaram como positiva a possibilidade de utilizar recursos online, como as gravações, mesmo para complementar as aulas presenciais e acompanhar o progresso do aluno à distância ao longo do estudo. As gravações do aluno permitiriam um acompanhamento mais detalhado e rigoroso para sinalizar necessidades de mais aprendizado em determinados aspectos; as gravações do professor, por outro lado, permitem ao aluno ter acesso ao conteúdo da aula sempre que desejar e conferi-lo durante o estudo. Essa perspectiva também pode promover novas pesquisas sobre outros recursos online que vão além da gravação, a qual é um resultado óbvio e imediato do ambiente virtual. Em contrapartida, seria válido contrastar e dialogar a conveniência e facilidades possíveis pelas aulas virtuais – como esse constante acompanhamento – e os princípios de aprendizado de grandes pedagogos instrumentistas, como Ivan Galamian, Carl Flesch e Leopold Auer, que enfatizavam a importância da autonomia do aluno no estudo de seu instrumento, ou seja, que ele se tornasse capaz de pesquisar e entender em si mesmo durante o estudo diário soluções para suas dificuldades e aprimoramentos para suas habilidades.

**Considerações finais**

André Lemos afirma que “o desenvolvimento técnico sempre nos coloca na vertigem do futuro e na urgência do presente, criando utopias e distopias que podemos apreender pelos discursos publicitários, acadêmicos, jornalísticos ou artísticos”. Talvez seja necessário admitir que, fenomenologicamente, é impossível reproduzir a essência da prática instrumental como se conhece tradicionalmente, porém a escolha por adaptar-se poderá render bons resultados diante da fragilidade da sociedade com a qual nos confrontamos, além de oportunizar mais possibilidades de trabalho uma vez que os serviços sejam devidamente direcionados aos públicos de interesse.

O sucesso das aulas de música instrumental e vocal online parece depender principalmente da disposição do professor em desprender-se da maneira tradicional de dar aulas e em adquirir preparo e conhecimento para o uso das tecnologias digitais. Estas, por sua vez, precisam atender de maneira especializada às deficiências causadas à música pela virtualidade, de acordo com a percepção dos professores entrevistados. Estudos mais específicos poderão melhor abordar os fatores da não adesão às aulas online, bem como os vários desconfortos encontrados pelos que migraram.

É necessário comentar ainda que a música é um fenômeno social – assim se explicam os gostos de classes e as aversões a estilos específicos – e, portanto, as práticas musicais atraentes, os interesses pelo aprendizado musical e seus hábitos de consumo não podem ser dissociados dos contextos sócio-econômico-culturais em que estão inseridos (SÖDERMAN; BURNARD; TRULLSON, 2015). Considerando que o acesso à tecnologia é por si só também fator diferenciador social, a soma da opção pela música instrumental, principalmente erudita, ao oferecimento virtual pode ocasionar um abismo ainda maior entre as classes sociais no tocante à exposição e oportunidade de crescimento cultural.

Diante das constantes afirmações na mídia de que “o mundo não será mais o mesmo” e do aparente “susto” que levamos ao sermos convocados a uma mudança tão repentina, podemos concordar com Giddens (1995, p. 93) ao afirmar que “no nível global, a modernidade tornou-se experimental. Queiramos ou não, estamos todos presos a uma grande experiência que está ocorrendo no momento da nossa ação.” Sendo assim, ao nos confrontarmos com as perguntas existenciais acerca da nossa profissão e do nosso papel na sociedade, extasiar-se no pessimismo ou na negação dificilmente trará ganhos a nível individual e global. Compete a nós melhor estabelecermos nossos princípios e ideologias, enquanto compreendemos e observamos criticamente as mudanças presentes e encontramos um caminho de satisfação e aproveitamento de possibilidades.

**Referências**

BARBOSA, I. O consumo da música erudita na pós-modernidade: distanciamentos da caracterização social atual. In: ISME – IV Congresso Pan-Americano de Educação Musical, 2019, Resistência, Argentina. **Anais...**

BAUMAN, Z. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BECK, Ulrich. A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva. In: BECH, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. **Modernização reflexiva:** política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

CANCLINI, N.  **O mundo inteiro como um lugar estranho**. São Paulo: Edusp, 2016.

CRUVINEL, F. O ensino coletivo de instrumento musical como alternativa metodológica na educação básica. In: VIII Encontro Regional Centro-Oeste da Associação Brasileira de Educação Musical, 2008, Brasília. **Anais...**

ELIAS, Norbert. (1991) *Mozart:*Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GIDDENS, A. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: Giddens, A.; LASH, S.; BECK, U. **Modernização Reflexiva**: Política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. In: **Scientiae Studia***,* v.5, n.3. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007, p. 375-398.

LACERDA, I. A cultura do efêmero: o formato Snapchat nas redes sociais, a vontade de exposição e a construção da imagem individual. In: XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2017, Volta Redonda, RJ. **Anais...**

**LACERDA, I.; MATTOS, T.** Be Right Back: Humans, Artificial Intelligence and Dasein in Black Mirror, **Communication, technologies et développement**, 8|2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ctd/3353>.

LADEIRA, F. www.mux.art.br: mapa do clássico. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para conclusão do bacharelado em Comunicação Organizacional no Departamento de Linguagem e Comunicação, da Universidade Federal Tecnológica do Paraná. 48 p.

LEMOS, A; LÉVY, P. **O futuro da internet:** em direção a uma ciberdemocracia planetária. São Paulo: Editora Paulus, 2010.

LIMA, C. SANTINI, R. Música e Cibercultura. **Revista FAMECOS**, v. 16, n. 40, p, 51-56, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. Disponível em: https://doi.org/10.15448/1980-3729.2009.40.6317

MARCONDES FILHO, C. **Sociedade Tecnológica.** São Paulo: Editora Scipione, 2004.

NETTL, B*.* **Heartland Excursions:**Ethnomusicological Reflections on Schools of Music. Chicago: University of Illinois Press, 1995.

SÖDERMAN, J.; BURNARD, P.; HOFVANDER-TRULSON, Y. Contextualizing Bourdieu in the field of music and music education. In: BURNARD, P.; SÔDERMAN, J.; TRULSON, Y. **Bourdieu and the Sociology of Music**. Farnham, United Kingdom: Ashgate Publishing, 2015.

SODRÉ, M. **Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos**, 4ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

TOMAZ, T. Alteridade e Tecnologia: Implicações da Fenomenologia de Martin Heidegger. **Intercom – XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2012.

TOMAZ, T. Alteridade e tecnologia: Implicações da fenomenologia de Martin Heidegger. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016, São Paulo. **Anais...**

TRIVINHO, E. **A dromocracia cibercultural:** lógica da vida humana na civilização mediática avançada. São Paulo: Editora Paulus, 2007.

1. Mestre em Música – Interpretação Musical, pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Jornalismo Científico pelo curso Training Course in Scientific Journalism, pela Indian Society of Communication Society. Licenciada em Música, pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo, também bacharel em Publicidade e Propaganda pela mesma instituição. E-mail: ingrid.lac.barbosa@gmail.com. [↑](#footnote-ref-1)
2. No texto de Heidegger intitulado *A questão da Técnica* (2007, p. 376, 382), ele aponta que a técnica (e seus artefatos) é diferente da essência da técnica; também a técnica moderna passa por uma sutil diferença no sentido de que ela é “um meio para fins”, e que seu desabrigar é “ para si mesmo os seus próprios e múltiplos caminhos engrenados”, e que “o desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter do pôr no sentido do desafio”. Apesar da discussão sobre a diferença entre técnica e técnica moderna encontrarem relevância filosófica, ela não foi incluída neste trabalho pois não era pertinente à sua discussão. [↑](#footnote-ref-2)