

CARACTERIZAÇÃO DA DIDÁTICA MUSICAL

José Nunes Fernandes

RESUMO: Este estudo tem como finalidade apontar as características da Didática Musical, relacionada à escola regular, levando em consideração a prática didática musical brasileira, as definições, o aspecto diacrônico e as tendências da didática musical brasileira, a relação da didática com a formação do professor de música e o planejamento em educação musical, buscando na literatura bases necessárias para a discussão.

O campo da didática sempre foi pensado na área da educação, sendo uma área da pedagogia. Hoje, com as recentes modificações nos sistemas escolares e também na área de formação de professores, vê-se claramente o aparecimento de uma “explosão didática”.¹ Existe, pois, uma re-significação da didática, que aponta para um balanço do ensino enquanto prática social.

Muitos autores afirmam que não se pode negar que historicamente a didática tem um conteúdo instrumental, normativo e parece ser pretensamente neutra. Ao negarmos isso, negamos a própria existência da didática. A didática, historicamente vista, é um campo prescritivo, abrangendo um conjunto de normas, recursos e procedimentos que guiam e informam o processo de ensino. A didática é um campo de aplicação de outras áreas, como a biologia, a psicologia e a sociologia, entre outras, que lhe apresentam estudos sobre os problemas de ensino e aprendizagem. Hoje, podemos dizer que a natureza e o objeto do ensino da didática sofreram modificações e que, a partir da década de 80, no Brasil, as discussões passam a focalizar a natureza, o objeto de estudo e o conteúdo da didática.² Para justificar isso, devemos ligar esses aspectos a uma concepção de escola e de educação, de homem e de sociedade que fundamentam o processo de ensino.

Sem dúvida, o enfoque no conteúdo técnico acentuado ganhou uma forte relação com a prática social. A didática hoje está centrada basicamente nas possibilidades de contribuir para a transformação ou mesmo conservação de uma determinada realidade. Historicamente a didática pode ser vista como a arte de ensinar, ensinar para diferentes sujeitos e com diferentes enfoques. Mas a didática não pode significar apenas o aspecto técnico da metodologia de ensino. Essa exclusividade desvincula o “como” do “para quê” e “para quem” ensinar.³ Um enfoque crítico a este tipo de didática apareceu nessas últimas décadas, é crítico também em relação a uma crítica social, uma didática que foge do capitalismo e situa a educação como mediadora das relações sociais. A didática, então, pode

¹ Pimenta, Selma Garrido. “Para uma re-significação da didática. Ciências da educação, pedagogia e didática: uma revisão conceitual e uma síntese provisória”. *Anais do VIII Endiipe*. Florianópolis, 1996, p.130.

² Damis, Olga Teixeira. “Didática: suas relações e seus”. In Veiga, Ilma. P.A. (Org.) *Repensando a didática*. Campinas, Papirus, 1992, p.13-24.

³ Damis, op.cit.

contribuir com a compreensão crítica da realidade, vinculando os meios aos fins sociais da educação. As relações sociais determinam os objetivos, conteúdos, metodologia e recursos, ajudando a transformar a prática pedagógica da escola, já que articula o conteúdo do ensino a uma prática social.

Didática da Música no Brasil

No Brasil, desde 1930, a disciplina Didática foi incluída nos cursos de formação de professores, sob o nome de “Metodologia do Ensino Secundário”, sendo instituída como curso e disciplina em 1939 e já em 1941 era considerada “um curso independente, realizado após o término do bacharelado”.⁴ É na mesma década de sua instalação – década de 30 – que o processo de transformação do ensino da música no Brasil inicia um longo percurso de mudanças e transformações com as propostas de Gomes Júnior, Villa-Lobos, Sá Pereira e Liddy Mignone.⁵

Este período, especificamente de 30 a 45, foi um período de efervescência para a educação brasileira. Segundo Saviani,⁶ a concepção humanista tradicional de educação voltada para uma elite rica e talentosa começava a ceder lugar para a concepção humanista moderna, existencialista e, portanto, ativista, chamada de Escola Nova, a qual defendia uma educação democrática. Contudo, o maior mérito escolanovista foi deslocar o foco da atenção, na educação, para a criança e seus processos de desenvolvimento numa prática totalmente ativista, em oposição ao verbalismo, à passividade e ao virtuosismo da Escola Tradicional.⁷

O ideário da Escola Nova foi absorvido pelo professor brasileiro, que, por não ter bases e nem meios para sua efetivação, começou a acentuar o caráter prático-técnico do ensino aprendizagem.⁸ Instala-se aqui uma ênfase nos métodos a serem usados. Esses, por sua vez, traziam intensa e extensa fundamentação psicológica, psicopedagógica e, no caso da educação musical brasileira, também um caráter nacionalista.⁹ Tudo isso, sem dúvida, ocasionaria uma preocupação com a formação do professor e não somente com o músico. Nessa época de implantação do ideário escolanovista, surgiram importantes cursos de formação de professores especialistas nas “novas” metodologias do ensino musical, como os da Sema (Superintendência de Educação Musical e Artística), do CBM (Conservatório Brasileiro de Música) e da Escola Nacional de Música.¹⁰

⁴ Veiga, Ilma Passos A. “Didática: Uma retrospectiva histórica”. In: Veiga, I.P.A.(org). *Repensando a didática*. Campinas, Papirus, 1992, p. 30.

⁵ Fuks, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro, Fnelivros, 1991.

⁶ Saviani, Demerval. *Escola e democracia*. São Paulo, Cortez, 1984.

⁷ Vilarinho, Lúcia Regina. *Didática. Temas selecionados*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1979.

⁸ Veiga, op. cit.

⁹ Fuks, 1991, op. cit.

¹⁰ Ibidem.

Nas décadas de 60/70, ocorreu um processo de articulação entre as correntes escolanovista e tecnicista (gerado pela ênfase escolanovista nos métodos). Na educação musical escolar, o processo não ficava longe disso, pois as exigências da Lei 5.692/71¹¹ traziam para a escola um professor que tecnicamente deveria ser polivalente em várias linguagens artísticas: especializar-se em uma delas, dominar todo o aspecto didático geral e específico, ainda demonstrando essas “qualidades” através de planejamentos eficientes. Aqui, instala-se uma situação que tem duas faces. O professor de música era “convidado” a adotar um tecnicismo pedagógico e ao mesmo tempo adotava o processo da livre-expressão, retirado dos cursos de Arte-Educação oferecidos na época.¹² O professor de música ou adotava uma postura tecnicista em função dos métodos, ou demonstrava rejeição ao planejamento, prezando assim os significados contraculturais das práticas da livre-expressão, que exerciam força contrária.

É importante reconhecer que as propostas metodológicas originalmente baseadas nos princípios do Movimento Arte-Educação estavam solidamente fundamentadas em pressupostos psicológicos e filosóficos. Essas práticas eram chamadas de Oficinas de Música e, como as das artes plásticas, sofreram um processo de generalização no meio educacional a partir da Lei 5.692/71, quando se adotou um modelo americano de artes integradas sem as devidas condições de preparação de um corpo docente que desse conta de tantos aspectos ao mesmo tempo.¹³

Na década de 80, apareceram os primeiros questionamentos da prática escolar depois da implantação da Lei 5.692/71 e da grandiosa quantidade de pareceres e indicações que a acompanharam. Surgem movimentações em torno de questões educativas, da avaliação da realidade e do retorno aos fundamentos básicos da educação musical. Inaugura-se, então, uma corrente que se afina com a “Pedagogia Crítica”,¹⁴ perseguindo um ideal que vai além dos métodos e técnicas, buscando uma integração poderosa entre a escola e a sociedade, a teoria e a prática, o ensino e a pesquisa, compreendendo o professor e o aluno como seres socialmente definidos. Surge uma didática que procura ser mais coerente com a

nossa realidade educacional, ao analisar o que é realmente o cotidiano da aula e o ideário pedagógico (...) neste sentido, a didática crítica busca superar o intelectualismo formal do enfoque tradicional, evitar os efeitos do espontaneísmo escolanovista, combater a orientação desmobilizadora do tecnicismo e recuperar as tarefas especificamente pedagógicas, desprestigiadas através do discurso reprodutivista. Procura, ainda, compreender e analisar a realidade social onde está inserida a escola.¹⁵

¹¹ BRASIL, Congresso Nacional. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional* (5.692/71). Brasília, *Diário Oficial*, 12 de agosto de 1971.

¹² Fuks, 1991, op. cit.

¹³ Barbosa, Ana Mae. *Recorte e colagem. Influência de John Dewey no ensino da arte no Brasil*. São Paulo, Cortez, 1982.

¹⁴ Veiga, 1992, op. cit., p.40.

¹⁵ Ibidem.

Características da didática musical no Brasil

Caracterizar a didática musical implica tentar identificar qual a concepção filosófico-educacional compartilhada pelo professor de música e daí descrever em linhas gerais os aspectos básicos referentes aos pressupostos teóricos e metodológicos. Identificar as concepções de educação musical existentes na escola é entender que nela coexistem várias práticas¹⁶ e, conseqüentemente, várias tendências. Tendo em vista que a literatura¹⁷ comprova que muitas tendências estiveram ou estão presentes nas escolas em vários lugares do país, é fácil traçar um paralelo da Inglaterra com o caso brasileiro, tendo como base a classificação das tendências do ensino da música apontadas por Swanwick.¹⁸ O autor mostra a existência de três teorias: a Tradicional; a “Centrada na Criança” – chamada aqui de Escolanovista – e a última que denominamos de Contextualista. No caso brasileiro, verificamos uma semelhança e tentamos caracterizar cada uma das concepções de educação musical, incluindo a categoria Criativa, pois discordamos da classificação de Swanwick,¹⁹ que considera que a teoria Escolanovista engloba desde Orff até as Oficinas de Música. A nosso ver, as oficinas pertencem a uma teoria distinta, principalmente por seus princípios fundamentais e sua nova estética; daí separarmos as oficinas dentro de uma tendência Criativa.²⁰

a) Tendência Tradicional da educação musical

É a mais aceita e a que tem maior valor para a maioria dos professores. Implica diretamente no processo de execução musical (tocar ou cantar) com fins de transmissão da tradição musical erudita ocidental. Segundo Swanwick,²¹ esta teoria despreza todo material de *qualidade questionável*, isto é, a música popular e a música étnica e, geralmente, a contemporânea erudita também, levando a uma quase exclusividade clássico-romântica. A concepção tradicionalista da educação musical resgata um professor mais músico do que educador, privilegiando o aspecto competitivo e a determinação, oferecendo recompensas e oportunidades aos que se sobressaem. Segundo o autor, tal concepção tem conquistado grande parte dos pais dos alunos e da equipe escolar, por sua efetiva função social e pela facilidade de avaliação, já que o aprendido é demonstrado claramente. Aqui temos, então, o que

¹⁶ Fuks, 1991, op. cit.

¹⁷ Fernandes, 1993, 1996b; Fuks, 1991, 1993; Manso, 1985; Tourinho 1993.

¹⁸ Swanwick, Keith. *Music, Mind and Education*. London, Routledge, 1988.

¹⁹ Swanwick (1988), op.cit.; Swanwick, K. “Permanecendo fiel ao ensino da música”. *Anais do Encontro Nacional da Abem*. Porto Alegre, Abem, 1993, p. 19-32.

²⁰ Fernandes, José Nunes. *Análise das oficinas de música no Brasil enquanto metodologia de educação musical*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 1993; _____. *Oficinas de Música no Brasil. História e metodologia*. Rio de Janeiro, Papéis e Cópias, 1997.

²¹ Swanwick, 1988, op. cit.

Swanwick²² chama de educação musical “receptiva” que também possui méritos reconhecíveis como o saber, a continuidade, a tradição, a habilidade e a qualidade.²³

A teoria Tradicional impõe métodos e materiais enfatizando somente o “como fazer” e o “que fazer”, negligenciando o “por que fazer”.²⁴ Isso ocorre pela imposição de uma verdade absoluta: a transmissão e o cultivo da música tradicional²⁵ é a verdadeira função da educação musical. Nós consideramos que essa não é a única e exclusiva função da educação musical, nem deve ser colocada em primeiro plano. Portanto, a teoria tradicional erra, entre outras coisas, por não estabelecer significação quanto ao vínculo dos materiais musicais com a comunidade à qual pertence e, conseqüentemente, com o aluno. Muitas vezes, os procedimentos são os mesmos para crianças e adultos: prática e técnica instrumental/vocal, ensaios exaustivos e apresentações mecanizadas.²⁶ O professor é o detentor do conhecimento, o músico. O aluno é o aprendiz do mestre, que deve estudar horas a fio de exercícios técnicos e músicas totalmente sem significado para ele. Os recursos usados são o manual, o método instrumental, as regras harmônicas, as formas universais, os instrumentos tradicionais. Muitas vezes, há também o uso da autoridade e ocorre incoerência entre desenvolvimento e metodologia.

Tal teoria preserva o lado cognitivo, descartando qualquer desvio na aquisição de um saber “universalmente” reconhecido. Utiliza-se fortemente a cognição, a memória e o pensamento convergente – a repetição e a imitação. Trabalha-se por leitura de códigos convencionais, individualmente, com materiais prontos e indisponíveis, que obedecem a padrões modais, tonais e até atonais.

b) Tendência Escolanovista da educação musical

Na década de 30, como já mostramos, a educação musical passou a incorporar princípios fundamentais do movimento Escola Nova. O ensino da música, que era uma mera “transmissão mais ou menos mecânica e impessoal de um sistema de conhecimentos relativos à música, converte-se paulatinamente num ativo intercâmbio de experiências”.²⁷ Isso aconteceu com o deslocamento da preocupação da disciplina para o educando e seus processos de desenvolvimento. A ênfase na concepção escolanovista fez surgir no Brasil inúmeras metodologias que valorizavam a educação infantil através de processos ativos. Nessa linha, no caso do Brasil, enquadram-se os trabalhos já citados de Gomes Júnior, Villa-Lobos, Sá Pereira, Liddy Mignone e Gazzi de Sá.

²² Swanwick, Keith. “*Criatividade e educação musical*”. Palestra proferida no IX Seminário Internacional de Música, Salvador, UFBA, 1991.

²³ O saber tradicional, considerado como sendo o mais científico, pois é extremamente acadêmico, as habilidades virtuosísticas necessárias e a qualidade dentro dos padrões eruditos/tradicionais.

²⁴ Swanwick, 1988, op. cit, p.12.

²⁵ Erudita.

²⁶ Swanwick, 1988, op. cit.

²⁷ Gainza, Violeta H. *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo, Summus, 1988, p. 104.

Segundo Swanwick,²⁸ a teoria Escolanovista enfatiza a “qualidade de ‘expressão’, ‘sentimento’ e ‘envolvimento’”, deslocando a visão do aluno como *berdeiro* para o aluno como *participante* ativo, explorador e descobridor. A teoria Escolanovista trouxe para a educação musical uma maior preocupação por parte do professor em estar mais atento para o que é feito pelos alunos. Ele também preserva os aspectos afetivos, cognitivos, o pensamento convergente e divergente e a avaliação quando os faz obrigatoriamente, primeiro por audição, para posteriormente inserir a leitura de códigos convencionais. A metodologia usada sempre é grupal, com materiais a serem parcialmente estruturados e materiais já estruturados, associando elementos de outras linguagens, como a criação de texto, a representação teatral, a representação visual, o gesto e o movimento.²⁹

O material musical básico é o folclore e *músicas pedagógicas* criadas, abrangendo a música tradicional (tonal e modal) e as fontes sonoras corporais, vocais e instrumentais (com instrumentos tradicionais adaptados ou criados com fins didáticos).

O professor assume o papel de orientador, mas quase sempre exercendo a função de *recreador*, pois a *criança* é quem define as regras. Inicia-se aqui a preocupação do professor em adquirir e/ou preparar os mais diversos materiais e recursos didáticos (jogos, brincadeiras, recursos audiovisuais, instrumentos musicais específicos). O ideário escolanovista foi amplamente absorvido pelos professores, causando o deslocamento da atenção – pela ênfase dada ao aspecto metodológico – para uma didática tecnicista.

c) Tendência Criativa da educação musical

A teoria Criativa desenvolveu-se no Brasil com o movimento das Oficinas de Música, nas quais o ensino criativo tem maior importância do que o ensino repetitivo/imitativo. Essa teoria privilegia aspectos e procedimentos da música contemporânea erudita e foi desenvolvida no Brasil a partir da década de 60 primeiramente no Rio de Janeiro, em Salvador e em Brasília.³⁰ Essa teoria se localizava, inicialmente, nas universidades e institutos de música, mas em Brasília esteve comprovadamente presente na escola regular e, além disso, os currículos estabelecidos para os cursos de Licenciatura em Educação Artística foram elaborados incluindo esta proposta.³¹ Daí passamos a considerar a sua provável existência nas escolas brasileiras, mesmo que deturpadas.

O aluno passa a ser tratado como inventor, improvisador, compositor, necessariamente apresentando uma expressão própria, que deve ser valorizada ao máximo. Esse fato gera uma mudança no papel do professor, que deixa de ser um diretor musical, um recreador ou um técnico, para ser um estimulador do processo de desenvolvimento da expressão pessoal do aluno, questionando, informan-

²⁸ Swanwick, 1988, op. cit.

²⁹ Santos, Regina Márcia Simão. *A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da UFRJ, Rio de Janeiro, 1986.

³⁰ Fernandes, 1993, 1997, op. cit.

³¹ Fernandes, 1993, 1997, op. cit.

do e ajudando os alunos a se expressarem criativamente. Nota-se, aqui, a importância dispensada ao processo de aprendizagem, centrado em procedimentos da composição. Agora, *interpretar*³² não basta. Como nas artes plásticas, a educação deve estimular a criação através da composição de obras (escolares), dentro de novos padrões estético-musicais. Tal fato fez com que ocorresse uma contemporaneidade entre metodologia e linguagem musical. Isso se deu porque, no decorrer da história da educação musical (desde o início do século XX, com o dito Modernismo da educação musical³³), as metodologias geralmente não apresentavam contemporaneidade com a música erudita produzida naquele instante. Mas essa aproximação não proporcionava satisfação total ao aluno. Trazia consigo o prazer associado ao fazer imediato, mas faltava ainda alguma coisa.

A criatividade nessa concepção é uma herança direta das idéias ativistas da Escola Nova, inspiradas pela contracultura, apoiadas em teorias da arte-educação e pela arte contemporânea. A metodologia escolanovista inclui um “conjunto de idéias, exemplos e seqüências pedagógicas”. Na concepção das oficinas, tudo isso é substituído pelo “princípio pedagógico, pelo objetivo, pela tendência”, não existindo possibilidades limitadas, semi-estruturadas ou fixas.³⁴ Cria-se desde a fonte sonora até o próprio estilo, valoriza-se a integração com elementos de outras linguagens, usam-se notações musicais diversas. Toda e qualquer música pode ser utilizada, desde que de forma não repetitiva, mas sim ilustrativa,³⁵ ou ainda como fonte inspiradora de outras criações. Essa concepção enfoca a expressão, o sentimento e a criação, mas está sujeita a um grande risco: a “inobjetividade”, além de necessitar de professores extremamente sensíveis aos produtos musicais dos alunos.³⁶

A avaliação, dentro desses moldes, deve acontecer no momento em que o produto for feito e de forma coletiva, isto é, uma auto-avaliação do grupo. Aqui aparece um outro risco dessa teoria: o nível de consciência do grupo influencia diretamente na qualidade da avaliação. Esse é um fator complicador em termos de progressão e de currículo.

d) Tendência Contextualista da Educação Musical

Essa teoria introduz um novo conceito de escola: a escola hoje deve considerar as inúmeras influências externas que recebe do seu meio, inclusive no que se refere às suas diversas culturas simultâneas, à educação voltada para a terceira idade e à veiculação feita pela mídia de diversos elementos culturais distintos, inclusive a cultura musical afro-americana.³⁷ Especificar o que é comum na tradi-

³² Entendido como o ato de executar (instrumento/voz).

³³ Fernandes, 1993, 1997, op. cit.

³⁴ Gainza, 1988, op. cit., p. 105.

³⁵ Como fonte de exemplificação de objetos musicais, trechos, passagens, formas e estilos.

³⁶ Swanwick, 1991, op. cit.

³⁷ Swanwick (1988) diz que com a mídia acontece um “processo de troca e transplantação culturais” (p. 15). No caso brasileiro o próprio samba poderia aí ser incluído, junto com o pagode e as tendências internacionais adotadas (*rap, funk, funk-melody, cbarm*).

ção da escola de cada comunidade, e também identificar as ocorrências de intervenções de outros elementos e o grau de aceitação/rejeição, torna-se relevante. Muitas vezes, dentro de uma mesma sala de aula, existem diferentes gostos, diferentes quereres e diferentes culturas musicais.

A teoria em questão, segundo Swanwick,³⁸ busca ajudar os alunos a estabelecerem raízes culturais dentro das novas tradições das músicas afro-americanas espalhadas por todo o mundo ocidental através da mídia. Mas o professor não pode negligenciar a tradição (com a qual o aluno convive simultaneamente). Além disso, torna-se importante verificarmos até que ponto a música da mídia pode ser aprendida informalmente fora da escola, não merecendo um lugar na aula de música. Por outro lado, só com essa ligação da música usada na aula com a música culturalmente vivida é que a educação musical começou a “ter relevância para os alunos no século XX”.³⁹

Acreditamos que tal concepção é compartilhada por alguns autores brasileiros⁴⁰ como Conde,⁴¹ Conde e Neves,⁴² Madureira⁴³ e Santos.⁴⁴ Na década de 80, a educação musical tem procurado considerar a “concretude histórico-social do aluno”,⁴⁵ devendo partilhar plenamente do fato social em contrapartida aos conteúdos impostos, à fragmentação e à livre-expressão sem formação de conceitos (*o vale-tudismo*), numa abordagem “crítico-reflexiva dos conteúdos”, na qual “os conteúdos guardam estreita relação com as vivências sociais, com os fenômenos sociais”, impondo uma “realimentação sensível-estética no processo pedagógico”.⁴⁶ Tal concepção não possui uma proposta metodológica fechada como modelo a ser adotado, apenas explica o “mecanismo de funcionamento da escola e se empenha em mostrar as necessidades da escola existentes na sociedade capi-

³⁸ Swanwick, 1988, op. cit.

³⁹ Ibidem, p.15-16.

⁴⁰ Fernandes, José Nunes. “Beethoven, Funk ou Bumba-meu-boi? Por uma teoria contextualista da educação musical”. *Raízes e rumos*. Rio de Janeiro, Unirio, 1996b, p. 30-34.

⁴¹ Conde, Cecília. *Significado e funções da música do povo na educação*. Relatório de Pesquisa. Rio de Janeiro, Inep/Sobrearte, 1978.

⁴² Conde, Cecília e Neves, José Maria. “Música e educação não-formal”. *Pesquisa e Música*, nº 1. Rio de Janeiro Machado Horta Editora, 1984/85, p. 41-52.

⁴³ Madureira, Antônio J. “Iniciação à música do Nordeste – Através dos seus instrumentos, toques e cantos populares”. Projeto de Pesquisa. Recife, CNPQ, sd. (mimeo).

⁴⁴ Santos, Regina Márcia Simão. “Repensando o ensino da música”. *Cadernos de Estudo. Educação Musical*, nº1. São Paulo, Atravez, 1990, p. 31-52; “Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos”. *Cadernos de Estudo. Educação Musical*, nº2. São Paulo, Atravez, 1991, p.1-14.; “Uma educação musical face à sensibilidade urbana da presente modernidade”. *Anais do VI Encontro da Anppom*. Rio de Janeiro, 1993, p. 120-127.

⁴⁵ Santos, 1990, op. cit., p.43.

⁴⁶ Ibidem, p. 33.

talista”.⁴⁷ Na educação musical, essa tendência se consolida em grande parte defendendo a adoção de princípios derivados dos processos de educação musical não-formal presentes na sociedade,⁴⁸ além de tentar centralizar a metodologia em um princípio de adoção do “fato socio-cultural como fonte geradora do processo de construção do conhecimento”⁴⁹ e do planejamento participativo.⁵⁰

A dificuldade dessa concepção, com tamanha diversidade musical, está em identificar e definir que estilos e gêneros musicais seriam mais próprios para a utilização em suas práticas. Isso recai na formação do professor, requisitando dele habilidades, procedimentos, técnicas e estilos pertencentes a cada estilo/gênero que possa vir a ser adotado ou usado. Santos,⁵¹ com base na teoria de Bruner, propõe que o professor selecione materiais que tragam consigo “sensação de prazer e utilidade em si mesmos”. A autora diz que eles devem responder aos interesses imediatos do aluno e corresponder ao seu nível de compreensão e envolvimento; que tenham sentido semântico no grupo; e que mostrem sintaxe clara, ou seja, que as experiências usadas estejam contidas no sistema gramatical da música do grupo. Tudo isso pode ser resumido na fala de Libaneo⁵² quando diz que

há sempre um professor que intervém, não para se opor aos desejos e necessidades ou à liberdade e autonomia do aluno, mas para ajudá-lo a ultrapassar suas necessidades e criar outras, para ganhar autonomia, para ajudá-lo no seu esforço de distinguir a verdade do erro, para ajudá-lo a compreender as realidades sociais e sua própria experiência.

e) Tendência “Pró-Criatividade” da Educação Musical

Segundo Fuks,⁵³ esse tipo é encontrado nas escolas públicas desde a década de 70. Essa tendência foi denominada pela autora como “pró-criatividade”. Tal “invenção” vem de uma deturpação dos métodos da arte-educação, que com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1971⁵⁴ foi oficializada e, através da educação artística, se instalou nas escolas. A autora comenta que com a oficialização dessa concepção nos anos 70 se deu início à desinstalação do canto orfeônico nas escolas, que a autora chama de “anticanto”.⁵⁵

⁴⁷ Saviani, Demerval, 1984, op. cit., p. 34.

⁴⁸ Santos, 1991, op. cit.; Conde e Neves, 1984/85, op.cit.

⁴⁹ Santos, 1990, op. cit., p. 42.

⁵⁰ Lopes, Antonia Osima. “Planejamento de ensino numa perspectiva crítica de educação”. In Veiga, I.P.A. (org.) *Repensando a didática*. Campinas, Papirus, 1992, p. 41-52.

⁵¹ Santos, 1990, op. cit., p. 42.

⁵² Libaneo, José Carlos. *Democratização da escola pública. A Pedagogia crítico-social dos conteúdos*. São Paulo, Loyola, 1986, p. 44.

⁵³ Fuks, 1991, op. cit.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

Os professores da escola pública se entregariam com maior segurança a um fazer polivalente, no qual a utilização, algumas vezes inadequada, de recursos plásticos e cênicos passaria a predominar nas aulas de música e a calar ainda mais os sons musicais da escola (...).

(...) pró-criatividade se constitui numa prática polivalente, geralmente caracterizada pelo “*laissez-faire*” e que se realiza intercaladamente ou simultaneamente ao canto cívico na escola.⁵⁶

DIDÁTICA DA MÚSICA E A FORMAÇÃO DO PROFESSOR

Didática musical e formação do professor de música

Os professores de música da escola regular no Brasil, desde a década de 70, são pertencentes a duas categorias distintas: os que provêm do curso Normal e os que provêm do curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em música.⁵⁷ Muitas escolas não possuem um professor específico de música no primeiro segmento do ensino fundamental. Nessas escolas, que são a maioria, o papel do professor de música é *desempenhado* pela “professora normalista” ou pedagoga. Em algumas escolas, porém, encontra-se presente o professor licenciado em música atuando também no primeiro segmento. Mas, na grande maioria das escolas brasileiras, assim como prevê a legislação, no segundo segmento do ensino fundamental e no ensino médio está presente obrigatoriamente um professor especializado em música, o licenciado. No caso do Rio de Janeiro as escolas federais e estaduais têm professores licenciados em música atuando também no primeiro segmento.⁵⁸

Interessa-nos aqui, portanto, somente a formação do professor licenciado, que “nasceu” em 1973, com a instalação do referido curso⁵⁹ e seu delineamento.⁶⁰ Resta-nos, porém, evidenciar como a formação pedagógico-musical é determinada pela legislação e até que ponto ela define uma didática musical em termos reais e atuais.

⁵⁶ Ibidem, p. 152.

⁵⁷ Fuks (1993) cita que no caso dos CIEPs – Centros Integrados de Educação Pública – no Rio de Janeiro, ainda existe uma terceira categoria de professores de música: o animador cultural. Fuks, Rosa. “Transitoriedade e permanência na escola pública de 1º grau”. *Fundamentos da Educação Musical*. Porto Alegre, Abem/UFRGS, nº 1, maio, 1993, p.134-156.

⁵⁸ Encontramos nesta pesquisa três escolas municipais que tinham aula de música também no primeiro segmento.

⁵⁹ BRASIL, Conselho Federal de Educação. Indicação nº 36/73. In *Educação Artística. Leis e Pareceres*. Brasília, Prodiarte/MEC, 1982, p. 29-33.

⁶⁰ BRASIL, Conselho Federal de Educação. Parecer 4873/75. In *Documenta*, nº 181, dez, 1975; Conselho Federal de Educação. Indicação 22/73. In *Documenta*, nº 146, jan, 1973; Conselho Federal de Educação. Indicação 23/73. In *Documenta*, nº 146, jan, 1973.

Houve pouca alteração na formação pedagógica desses professores, que era regida antes pelo Parecer 672/69.⁶¹ Mesmo com as mudanças ocorridas no ensino dos chamados 1º e 2º graus e na universidade, nas soluções propostas pelo “Pacote Valnir”⁶² para estruturação dos cursos de licenciatura, presenciou-se uma marcação “pela visão tecnicista e reducionista do pedagógico, que informou a política educacional pós-1964 pelo modo de proceder autoritário e centralizador, característica do regime burocrático militarista”.⁶³ Proposta falida, vive-se hoje um “momento de impasse” e uma insatisfação entre alunos e professores”.⁶⁴ Há, portanto, extrema necessidade de reflexão sobre esses fatos.

Com o professor licenciado, aparece a figura do professor polivalente⁶⁵, um professor que “circule facilmente do 1º ao 2º graus”.⁶⁶ Surge aqui um professor mais *generalista*, que tem uma formação pedagógica baseada no princípio da *concomitância*⁶⁷, o qual funciona como uma “direção didática dos conteúdos”⁶⁸ e acontece concomitantemente com as disciplinas do campo específico através da Instrumentalização para o Ensino e da Prática de Ensino, e não somente das matérias pedagógicas.⁶⁹ A sistematização curricular da parte pedagógica do curso de formação de professores de música para a escola regular, em nível de graduação, compreende “matérias, Instrumentalização para o Ensino e a Prática de Ensino”. Quanto às matérias, duas delas tratam de psicologia, uma da estrutura e funcionamento do ensino de 1º e 2º graus e outra da metodologia do ensino de 1º e 2º graus. Essas matérias “devem abranger os ingredientes essenciais da situação didática, a saber: os conteúdos a serem aprendidos, o aluno que aprende, o fenômeno da aprendizagem e o ensino identificado com a escolarização e o profes-

⁶¹ BRASIL, Conselho Federal de Educação. Parecer 672/69. In *Currículos mínimos dos cursos superiores*. Brasília, MEC, 1974.

⁶² O chamado “Pacote Valnir” é formado pelas propostas de Valnir Chagas em diversos momentos da educação brasileira, no que tange à legislação. Foram feitos por Valnir o anteprojeto original da Lei 5.692/71 e sua fundamentação doutrinária e técnica, além das novas regulamentações do magistério superior – licenciaturas – como as Indicações nos 22/73, 23/73, 36/73, 46/74, 68/75, 70/76 e 71/76.

⁶³ Candau, Vera Maria (coord). *Novos rumos da licenciatura*. Brasília, MEC/Inep/PUC, 1987, p. 32.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ O professor polivalente aqui pode ser encarado como polivalente em termos de níveis de atuação, da 1ª série do 1º grau até o 2º grau; ou em áreas de atuação, p.ex., artes plásticas e/ou música.

⁶⁶ Indicação 22/73, op. cit., p. 387.

⁶⁷ Além da polivalência, as propostas de Valnir Chagas apontam para quatro princípios básicos que norteiam a “nova” formação do professor de 1º e 2º graus. Eles são: progressividade, cumulatividade, especificidade e concomitância. Para maiores detalhes ver: Chagas, Valnir. *Formação do magistério. Novo sistema*.

⁶⁸ Parecer 4873/75, op. cit., p. 215

⁶⁹ Parecer 4873/75, op. cit.

sor”.⁷⁰ Numa primeira observação, tais requisitos fazem com que haja necessidade de relacionar inteiramente o conteúdo dessas matérias à música, tendo em vista a natureza da música (conteúdo musical) e a especificidade da natureza da própria aprendizagem musical.⁷¹

Destacamos neste instante a matéria *Metodologia do Ensino de 1º e 2º Graus*, que é, na verdade, a antiga Didática, já estabelecida no Parecer 672/79.⁷² Essa matéria prevê um “destaque operativo do aspecto do currículo (...) particularizando-se a situação didática nos procedimentos de planejar, conduzir e avaliar o processo da aprendizagem”.⁷³ Portanto, tal situação deve acontecer já no âmbito musical e não como acontece na maioria dos cursos, em uma abordagem geral da educação, já que o aluno-licenciando deverá, por outro lado, atuar com níveis que vão desde a infância até quase a idade adulta. Essa questão precisa ser repensada, já que as matérias de formação pedagógica geralmente são ministradas em departamentos que não são de educação musical, mas sim de psicologia, de didática geral, etc., sendo os professores da Prática de Ensino os únicos especialistas em música.

Em outras matérias da formação pedagógica do licenciado em música, como as psicologias (do desenvolvimento, da aprendizagem e a social), segundo a legislação, devem ser resolvidos muitos dos “desdobramentos programáticos e metodológicos”. O problema aqui parece semelhante ao tratado anteriormente quando nos referíamos à metodologia. Essas “psicologias” são ministradas ao mesmo tempo para alunos de diferentes áreas e, dificilmente, o professor consegue fazer uma ligação com conteúdos específicos dos alunos, por não possuírem domínio dos conhecimentos de cada área. Parece-nos claro que aqui também deveriam atuar professores específicos, conhecedores das psicologias do desenvolvimento e da aprendizagem musicais, mais particularmente do ensino musical, já que o “fenômeno especificamente didático é a aula”⁷⁴ e já que a própria legislação considera tais matérias como fundamentos do “aspecto propriamente pedagógico da situação didática – o ensino”.⁷⁵

Voltando para a Metodologia, a legislação diz que é a “metodologia que dá ao futuro professor meios de conduzir *naquele* campo de conhecimentos por que optou e para *aquele* tipo de aluno característico da faixa etária em que atuar”.⁷⁶ Tais pressupostos caíram hoje em um reducionismo tipo modernizador e unilateral, pretensamente neutro na didática. A nosso ver, deve-se combater esse aspecto e buscar uma redefinição do(s) objeto(s) de estudo da didática geral oferecida

⁷⁰ Parecer 4873/75, op. cit., p. 216.

⁷¹ Santos (1986), op. cit.

⁷² Candau, Vera Maria (coord), 1987, op. cit.

⁷³ BRASIL, Conselho Federal de Educação. Parecer 4873/75. In *Documenta*, n.º 181, dez, 1975, p. 216.

⁷⁴ Candau, 1987, op. cit., p. 58.

⁷⁵ Parecer 4873/75, op. cit., p. 217.

⁷⁶ Parecer 4873/75, op. cit., p. 217, grifos do original.

pelas licenciaturas, para caminharmos na direção de uma didática que se fundamente na análise da prática docente dentro de um contexto e de uma visão psicológica, técnica, política e sociológica (multidimensional). Propõe-se a superação da estagnação técnica e sociológica, a superação da estagnação acrítica da maioria dos professores de didática (geral) e a instalação de uma didática específica de música.

A formação pedagógica, no que diz respeito à Instrumentalização para o Ensino, a qual tenta substituir uma didática específica, deve seguir o aluno durante todo o curso e se afirma como sendo muito mais do que uma didática especial, pois é ao mesmo tempo “instrumental e complementar”⁷⁷ devendo articular: os conteúdos entre si, o conteúdo com os “componentes da formação pedagógica (aluno, objetivo, método), e todo esse conjunto com a Prática de Ensino”.⁷⁸ A legislação não trata de estipulação de horas-aula e nem créditos para tal instrumentalização, pois condiz com a sua própria natureza de “comum e permanente, que acompanha tanto as matérias de conteúdo e de método como o Estágio Supervisionado”.⁷⁹ Nesses termos, a Instrumentalização para o Ensino deve abordar desde a questão do “planejamento do currículo e a programação das disciplinas até a avaliação dos resultados com o conseqüente reajustamento do processo, mas é, sobretudo, na execução, quando se põem à prova os planos e as formas de transportá-los à realidade”.⁸⁰

Isso implica outro aspecto importante. Trata-se da obrigatoriedade legal indireta, em relação à didática, de todos os professores de Prática de Ensino e mesmo dos da parte de conteúdo puramente musical, dos cursos de licenciatura. Mas isso não se concretiza na prática. Os professores da parte específica não tentam promover nenhum desses aspectos, enfatizando somente a transmissão de seus conhecimentos/habilidades específicas. Essas tarefas ficam renegadas somente à Prática de Ensino e ao Estágio Supervisionado, já que grande parte desses encargos pertence à *supermatéria invisível* chamada de Instrumentalização para o Ensino⁸¹ cuja responsabilidade cabe – ou não cabe – a todo o corpo docente (des)articulado da licenciatura.

Aspectos do Planejamento e do Currículo

Os livros produzidos na área da didática no Brasil muitas vezes não tinham títulos que continham a palavra didática, e muito menos a palavra planejamento. Na literatura escolanovista da educação musical as obras são, na verdade, progra-

⁷⁷ Parecer 4873/75, op. cit., p. 219.

⁷⁸ Ibidem, p. 220.

⁷⁹ Parecer 4873/75, op. cit., p. 223.

⁸⁰ Ibidem, p. 220.

⁸¹ A Instrumentalização para o Ensino, segundo a legislação, se faz necessária para “imprimir endereço didático aos conteúdos; como já notamos é necessário dar o tom dos conteúdos à abordagem pedagógica” (Parecer 4873/75, op. cit., p. 219).

mações de atividades e exemplos de exercícios, procedimentos e músicas didáticas. No Brasil, com a Iniciação Musical houve uma enorme proliferação da invenção de métodos pedagógicos de música, musicalização e instrumentos.

Um único livro brasileiro encontrado por nós sobre planejamento em educação musical, e com este nome no título, é o de Corrêa (1971),⁸² que faz uma proposta conceitual e prática, que nos leva a uma mistura do tradicionalismo com o tecnicismo pedagógico. Sua abordagem mostra que o modelo de plano básico para o professor de música deve ter os seguintes elementos: objetivos, conteúdo, técnicas pedagógicas e avaliação. Corrêa (1971) ainda abarca a área do planejamento curricular em educação musical. Sua abordagem, como já foi dito, é uma mistura com claras influências do tecnicismo, mas tem também um caráter puramente linear.

Tentando analisar como se caracteriza este campo na educação musical, necessitamos de uma clarificação do que é planejamento, já que essa questão é básica na didática.

O planejamento não é básico somente na área da didática, ele é fundamental também na vida humana. Na vida diária enfrentamos situações que exigem planejamento, já que ele organiza e disciplina a ação humana. O planejamento implica em prever o que pretendemos fazer, como, para quê e para quem. O planejamento é a “*previsão metódica de uma ação a ser desencadeada e a racionalização dos meios para atingir os fins*”.⁸³ Necessita-se pois, de uma série de estudos auxiliares para que se estabeleçam as diretrizes, mas dentro de uma flexibilidade verdadeira. Nega-se hoje o plano absoluto e imutável. O planejamento é um dos fundamentos de toda ação educacional, é uma forma de organização. Existem três níveis ou tipos básicos de planejamento: o educacional, o curricular e o de ensino.

O planejamento educacional é feito em nível nacional e podemos pressupor que existe em nível municipal e estadual. É relativo às legislações governamentais de educação, que prevêem a estruturação e o funcionamento da totalidade do sistema educacional. O planejamento curricular deve articular o conhecimento em nível escolar com o planejamento mais amplo e com uma determinada comunidade. Torna-se uma previsão da ação global da escola e expressa sua linha filosófica, social e psicológica.

O planejamento de ensino é feito pelo professor (ou equipe de) e é integrante do planejamento curricular, seu desdobramento em nível de série, curso, unidade, aula ou atividade, sendo então uma atividade direcional, metódica e sistemática do professor junto aos alunos.⁸⁴ O professor tem obrigação de ter um plano de ensino para ter uma boa atuação. O planejamento de ensino busca fazer uma previsão dos resultados esperados e dos meios necessários. Para muitos autores a

⁸² Corrêa, Sérgio O. de Vasconcellos. *Planejamento do ensino e avaliação em educação musical*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1971.

⁸³ Turra, Clódia M. Godoy et alii. *Planejamento de ensino e avaliação*. Porto Alegre, Saga, 1985, p. 13, grifos no original.

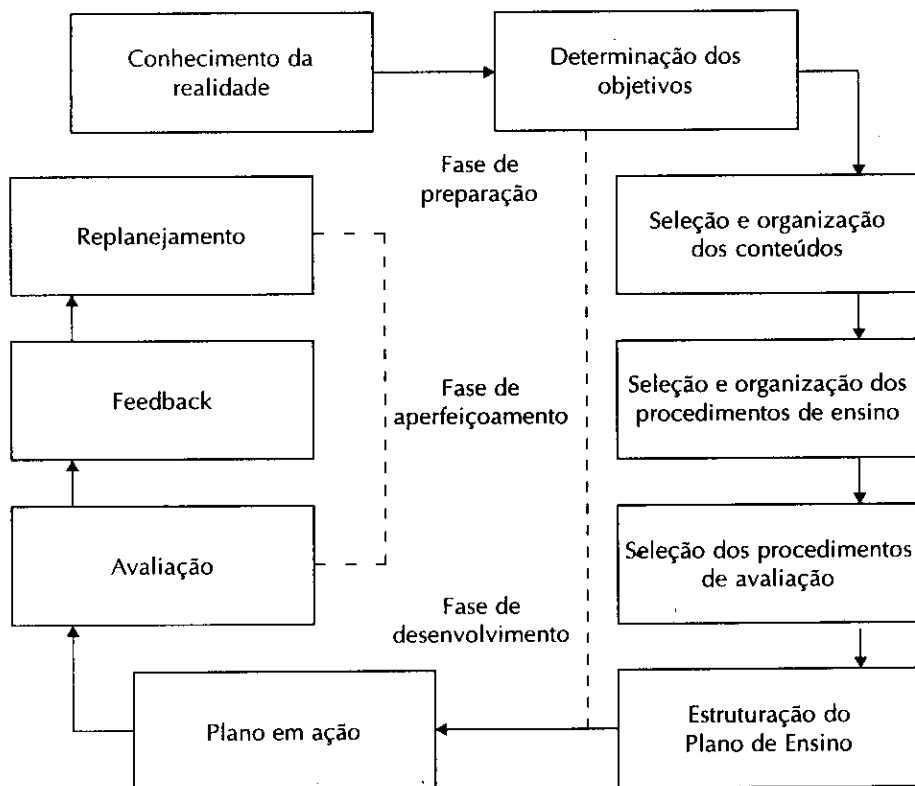
⁸⁴ *Ibidem*.

eficácia do ensino depende da sua organicidade, coerência e flexibilidade em termos de planejamento. Essa afirmação fere os educadores que se posicionam contra a previsão de métodos e técnicas, achando-a desnecessária e inútil, e para quem somente o aspecto social é importante e determina o ensino. Mas isso a nosso ver seria impossível. Por que “esquecer” ou ignorar esse aspecto?

O planejamento de ensino deve ser alicerçado na relação professor-aluno e o planejador, no caso o professor, deve ter consciência clara do que pode conseguir, quais recursos, ambientes, materiais, etc., mas deve considerar as reais necessidades e interesses dos alunos.⁸⁵

São conhecidos hoje três tipos principais de plano de ensino: o de curso/série, o de unidade e o de aula. O planejamento traz inúmeros benefícios, entre os quais, a prevenção das vacilações, incertezas e erros, e, talvez, o fim da arbitrariedade, oferecendo mais segurança no alcance dos objetivos. O ato de planejar tem várias fases: a preparação, o desenvolvimento e o aperfeiçoamento.

Fases e Partes do Processo de Planejamento⁸⁶



⁸⁵ Turra et alii, 1985, op. cit.

⁸⁶ Ibidem, p. 26.

O conhecimento da realidade é o primeiro passo da fase de preparação, para o qual o professor terá de gastar muita energia e tempo sozinho. Para isso, o conhecimento da realidade (aluno, meio e suas próprias possibilidades) faz com que possamos definir os objetivos. Muitos autores afirmam que a sondagem e o diagnóstico são ideais para o conhecimento da realidade.

A determinação dos objetivos figura como parte central, uma vez que trata-se, na verdade, da modificação do comportamento do aluno. Os objetivos são formulações claras dessas mudanças, que ocorrerão nos alunos, dentro de três domínios determinados por Bloom,⁸⁷ o cognitivo, o afetivo e o psicomotor. Os objetivos cognitivos estão relacionados ao conhecimento e habilidades intelectuais, os afetivos referem-se aos interesses, atitudes e apreciação, os psicomotores são referentes às habilidades motoras. Os objetivos ainda são classificados em gerais (resultados complexos) e específicos (resultados simples e concretos).

A determinação dos objetivos abre espaço para a escolha de quais conteúdos podem ser selecionados e satisfazem os objetivos propostos. Falar em conteúdo é falar em “o quê” ensinar, e isso é determinado pelos objetivos, pelo nível evolutivo dos alunos e pela natureza da aprendizagem. Após a seleção dos conteúdos, o professor deve cuidar de sua organização, baseada numa seqüência gradual de dificuldades. Com os conteúdos selecionados e organizados o professor deve estabelecer quais os procedimentos e técnicas que vai usar para colocar o aluno em contato direto com os conteúdos e alcançar os objetivos.

Os procedimentos representam a ação do professor enquanto orienta e organiza situações de ensino. O professor deve “prever experiências de aprendizagem que estimulem o aluno na formação de conceitos, ao invés de simplesmente adquirir conceitos”, buscando a solução dos problemas ao invés de receber soluções prontas.⁸⁸ As atividades e experiências podem ser individuais ou em grupo.⁸⁹

Planejamento em educação musical

O planejamento em educação musical deve ter quatro condições para ser efetivo: a flexibilidade, que indica modificações possíveis perante necessidades; a continuidade, em que os conteúdos e atividades devem ser integrados com o antes e com o depois; a realidade, expressa pela adequação às possibilidades reais,

⁸⁷ Benjamin Bloom et alii. *A taxonomia de objetivos educacionais: domínio cognitivo*. Porto Alegre, Globo, 1973.

⁸⁸ Turra et alii, 1985, op. cit., p. 37

⁸⁹ As atividades extraclasse também devem ser incluídas. Entre os principais tipos temos: revista musical, biblioteca de música, discoteca, exposições de trabalhos, corais, grupos vocais e instrumentais, semanas/dias comemorativos, visitas, audições e concertos didáticos, oficina de construção de instrumentos, aprendizagem de instrumentos específicos (violão, teclado, flauta-doce) (Ferrero et. alii, 1979).

ou melhor, realizáveis; a unidade, responsável pelo não isolamento de cada parte da totalidade.⁹⁰

O planejamento deve proporcionar um “engajamento multifacetado: solfejando, praticando, escutando os outros, apresentando-se, integrando ensaios e apresentações”.⁹¹ Além disso, o plano de uma boa prática deve incluir o engajamento intuitivo pessoal do aluno. Construir esse plano parece ser mais fácil com uma prática variada, ao invés de uma única forma de executar. Isso pode ser relacionado com o questionamento de Mills:⁹² se há possibilidade de planejarmos tudo e se o planejamento não é uma mágica. Afirmamos que não, e que o planejamento é essencial para conferir o progresso do aluno, e, conseqüentemente, do ensino da música. Os educadores, porém, deveriam usar um planejamento que fosse direcionado para uma meta principal, que seria desenvolver os alunos como compositores, intérpretes e apreciadores. Assim, o planejamento serviria para garantir o desenvolvimento tanto da expressão como do conhecimento estético, funções primordiais da educação musical. Aqui pode-se questionar: são essas funções excludentes? Acreditamos que não, uma vez que é comprovado hoje que na expressão também há conhecimento estético.

Existem dois tipos de planejamento de aulas de música. “Você pode perguntar ‘o que eu quero que as crianças façam’⁹³ hoje?” ou ‘o que eu quero que as crianças alcancem’⁹⁴ hoje?”.⁹⁵ O primeiro tipo é baseado na atividade e inclui menos pensamento, o professor busca nas suas fontes músicas e exercícios e decide o que fazer. O segundo tipo, baseado nos objetivos, inclui um certo esforço cognitivo por parte dos professores. Os benefícios desse tipo de planejamento incluem o “potencial de uma experiência”⁹⁶ contribuir com o desenvolvimento musical da criança de uma maneira intencional”.⁹⁷ Porém, existem também situações nas quais o primeiro tipo pode ser usado, mas ele traz consigo o risco de mais um simples lazer ou divertimento musical ou talvez uma simples ocupação de tempo.

A importância do planejamento para a educação musical pode ser vista, por exemplo, quando fazemos a escolha de um curso. A escolha depende do sistema do curso, sendo que os cursos que têm planejamento claro são mais confiáveis.⁹⁸ Os bons planos são flexíveis e aparentam possibilidade de “mudanças de direção ou maneiras alternativas para lidar com desvios e fatos inesperados”.⁹⁹ Mas a

⁹⁰ Frega e Cash (1980), op. cit.

⁹¹ Swanwick, 1994c, op. cit., p. 6.

⁹² Mills, Janet. *Music in the Primary School*. Cambridge, University Press, 1995.

⁹³ Mills (1995), op. cit., no original *do*.

⁹⁴ No original *achieve*.

⁹⁵ Mills (1995), op. cit., p. 114.

⁹⁶ No original *lesson*.

⁹⁷ Mills (1995), op. cit., p. 115.

⁹⁸ Paynter, John. *Music in the Secondary School Curriculum*. Cambridge, University Press, 1982.

⁹⁹ Paynter (1982), p. 43.

questão mais importante é que o planejamento exista, para que possa ser modificado em função dos desvios. Outro ponto relativo à importância do planejamento para a educação musical é que com atividades planejadas os alunos conseguem notar as diferenças e mudanças progressivas nas quais eles estão.

A importância do ato de planejar deve envolver também experiências de que todos os alunos possam participar e o primeiro passo é partir de um planejamento geral para um planejamento específico, mais detalhado¹⁰⁰ por parte do professor que deve ter certeza “sobre cada conceito ou processo no qual o trabalho será baseado”.¹⁰¹ A previsão é sobre que tipo de sons os alunos produzirão e a consequência dos resultados na aprendizagem musical, incluindo o trabalho de compositores profissionais, mas sem datas e factualismos. Paynter afirma, como muitos de sua tendência, que o planejamento deve ser preparado para o aproveitamento da experiência e das idéias dos alunos, para daí desenvolver, a partir delas, as habilidades e aspectos técnicos. Isso faz com que haja “equilíbrio entre ‘direção’ e ‘domínio’”¹⁰² Assim, cada criança aprende e também desenvolve seu próprio conhecimento musical através de estruturas produzidas de suas próprias idéias.

Uma abordagem da questão do planejamento, ainda recente, mas extremamente válida é a que desenvolve o planejamento em cinco estágios:

- 1) Metas e objetivos – o que nós somos requisitados a ensinar?
- 2) Recursos – o que nós temos?
- 3) Desenvolvimento – quais serão os recursos posteriores requeridos?
- 4) Apresentação¹⁰³ – como nós devemos organizar a aprendizagem e os recursos?
- 5) Avaliação – nós conseguimos alcançar os objetivos?¹⁰⁴

O primeiro estágio refere-se aos objetivos amplos da educação musical, ou do currículo de música, e se relacionam com as metas globais da escola. Os objetivos são habilidades, conhecimentos e entendimentos específicos do campo musical no qual as crianças vão ser ensinadas. As metas gerais e os objetivos são transformados em experiências vivas em sala de aula. O segundo estágio, os recursos, são definidos em termos de

- (1) professores: as habilidades, conhecimento e experiência do corpo de professores;
- (2) tempo: tempo reservado para as diversas atividades do fazer musical;
- (3) espaço: os espaços usados para as atividades musicais e para guardar os instrumentos;
- (4) equipamentos: materiais usados nas aulas, *songbooks*, partituras, fitas e discos, instrumentos, equipamentos de áudio e vídeo, e computadores.

¹⁰⁰ Paynter (1982) diz que o planejamento no mínimo deve ser semanal.

¹⁰¹ Paynter, 1982, op. cit., p. 44.

¹⁰² Paynter, 1982, op. cit, p. 50, grifos do autor.

¹⁰³ No original, *delivery* (Pratt & Stephens, 1995, p. 23).

¹⁰⁴ Pratt, George & Stephens, John. *Teaching Music in the National Curriculum*. London, Heinemann, 1995, p. 23.

O plano de desenvolvimento, ou plano de ação, é o terceiro estágio do planejamento do ensino musical, e identifica áreas em que a escola deseja ampliar sua prática musical, iniciando certas habilidades musicais ou melhorando outras. A etapa da apresentação deve proporcionar esquemas que definam as oportunidades que as crianças devam ter para desenvolver habilidades, conhecimentos e entendimento. É comum definir esses esquemas baseando-se em unidades, módulos ou projetos.

A avaliação, como último estágio, proporciona uma revisão da efetividade do planejamento. Hoje é comum, nos países desenvolvidos, que as escolas tenham programas e planejamentos de música e que forneçam uma estrutura para a ação.

O planejamento é o recurso ideal para colocar o currículo em prática, propondo experiências essenciais para o desenvolvimento dos alunos. Ocorrem hoje reações a muitos programas e planos. Os programas e planos deveriam conter os campos da composição, apreciação e execução, como padrão das atividades musicais (Pratt & Stephens, 1995). Discussões fundamentais estão presentes aqui sobre o conteúdo das aulas. Que estilos vão ser usados? Usaremos os padrões tonais? Quais músicas vão ser ouvidas? Essa discussão vai ser retomada posteriormente.

Existe um vocabulário padrão, um jargão, que cerca a noção de planejamento: ¹⁰⁵ progressão (o desenvolvimento de habilidades/conhecimentos, aumento do conhecimento musical, qualidade); amplitude (experiência musical ampla); ¹⁰⁶ equilíbrio ou dosagem (incorporando atividades de composição, apreciação e execução vocal/instrumental); relevância (uso de materiais que são apropriados à idade, níveis e habilidades dos alunos); continuidade (construções sobre experiências prévias); diferenciação (assegura que os alunos sejam tratados como indivíduos, reconhecendo cada desenvolvimento, habilidade, entendimento, interesse e motivação).

Através da elaboração de esquemas de trabalho os alunos terão envolvimento com diferentes tipos de atividades. Para crianças pequenas, os esquemas de trabalho devem conter atividades relacionadas ao cantar, tocar instrumentos simples, explorar e experimentar com sons, ouvir, apreciar e compor, integradas em aspectos da aprendizagem. Para os alunos maiores, os esquemas de trabalho podem versar sobre interesses específicos e o desenvolvimento de habilidades musicais e incentivo de estudo independente. ¹⁰⁸ Os esquemas de trabalho fornecerão uma estrutura-base para desenvolver o planejamento e estabelecer as estratégias de ensino (como a aprendizagem vai ser organizada), o conteúdo (que matéria-prima

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ferrero et alii. (1979) *Planeamiento de la enseñanza musical. Guía del maestro*. Buenos Aires, Ricordi, 1979, afirmam que devem também ser planejadas atividades extraclasse pois elas promovem um descobrimento vocacional e cumprem um papel muito importante ao permitir que grupos reduzidos e homogêneos de crianças, com interesses comuns, participem de atividades musicais.

¹⁰⁷ As festas escolares também devem ser incluídas e sem o modelo estereotipado de ensaios repetitivos, números forçados e sem espontaneidade.

¹⁰⁸ Pratt & Stephens, 1995, op. cit.

será usada), os processos (compreensão do ensino e das experiências) e as habilidades (procurando competências específicas ou cumprindo uma tarefa) (Pratt & Stephens, 1995). Essas categorias, ou distinções, sempre devem ser feitas para auxiliar o planejamento.

Categorias do planejamento em educação musical segundo Pratt & Stephens ¹⁰⁹

CATEGORIA	CARACTERIZAÇÃO
1. Estratégias de Ensino	Influenciam significativamente no progresso do aluno e na motivação. Alguns professores dirigem e conduzem, outros encorajam, aconselham e facilitam. Só são efetivas se se relacionam com a maturidade, habilidades e experiência dos alunos.
2. Conteúdos	São selecionados da matéria-prima das atividades musicais e variam de escola para escola e muitas vezes de professor para professor. São desenvolvidos sobre um amplo campo dos materiais existentes e na competência dos professores em usá-los. Daí a escola obrigatoriamente ter que dar acesso aos professores a canções selecionadas, peças, instrumentos apropriados às idades e música para a apreciação.
3. Processos	As atividades dependem diretamente da motivação e da capacidade de aprender dos alunos. Os processos devem assegurar que as atividades possam garantir que sejam oferecidas experiência e prática necessárias para adquirir certas habilidades musicais, tornando-se central a palavra "envolvimento", em composições, exploração, criação, seleção e organização sonora em estruturas simples, como apoio ao desenvolvimento de idéias musicais próprias.
4. Habilidades	Compreendem as competências de ouvir, compor e executar através das atividades de experiência e prática. São fundamentais no fazer musical e proporcionam autoconfiança e fluência.
Canto	O cantar e o improvisar com sons vocais deve estar presente em todas as fases do ensino, já que apóiam as atividades de execução e composição. A voz deve ser usada com sensibilidade e com cuidados especiais na adolescência.
Notação	Refere-se a diferentes tipos de expressão escrita dos elementos musicais. No início, objetos tridimensionais podem ser usados para representar sons ou padrão sonoro. A notação progredirá de uma notação gráfica relativa, mas já com o início de diferenciação, sendo comum o uso de cores e outros desenhos para simbolizar diferentes timbres, para uma notação absoluta, com altura exata, dinâmica, tempo, duração, ou outros tipos de notações tais como cifras e escritas novas. Recomenda-se o uso dos sinais manuais (manossolfa). A habilidade de leitura é fundamental para o fazer musical e é uma habilidade muito relevante.

¹⁰⁹ Fonte: Pratt & Stephens, 1995, p. 31-38 .

Um problema pode ser notado no conteúdo do planejamento, que vem do conteúdo curricular. Na Inglaterra, por exemplo, as discussões sobre o currículo nacional vigente, na parte da música, têm-se centralizado sobre a questão do conhecimento e do entendimento.¹¹⁰ Isso porque do fato da adoção de um conhecimento factual obrigatório (conhecimento da história da música) proporcionando um conhecimento factual ao invés da experiência musical direta. Com isso, ocorreram mudanças nas orientações curriculares e as referências específicas de mudança apontam para uma explicação do que seria o item conhecimento. Seria o conhecimento dos elementos musicais, das fontes sonoras, da comunicação na música, como ela reflete seu contexto histórico e social e como esses contextos influenciam a música e o conhecimento de caráter, estilos e tradições musicais, principalmente de como a música acontece nos diferentes lugares e épocas (Pratt & Stephens, 1995). Isso está de acordo com a posição de Swanwick tanto nas proposições do Modelo (T)EC(L)A¹¹¹ como na Teoria Espiral, uma tentativa de fazer o conhecimento trabalhar em função da experiência ao invés de “instruções didáticas” ou do conhecimento factual puro.

A questão da notação também deve ser discutida no campo da educação musical, uma vez que em muitas práticas musicais não se usa a notação, as coisas acontecem só auditivamente.¹¹² Esse aspecto vai ser definido pelo professor na sua previsão. Aconselhamos, porém, o uso de uma notação evolutiva, como na escrita alfabética, já que nossa sociedade é tradicionalmente gráfica e notacional, mas sem desprezar as experiências puramente auditivas e nem o uso de variadas

¹¹⁰ Pratt & Stephens, 1995, no original *knowledge e understanding*.

¹¹¹ *Técnica*: Envolve qualquer conhecimento técnico, prática de conjunto, geração de sons eletrônicos, desenvolvimento da percepção auditiva e a fluência de leitura. É um parâmetro amplo e constante. *Execução*: A execução é um “estado especial de fazeres, um sentimento pela música como o de ‘presença’” (Swanwick, 1979, p. 44, grifo dele). É o fazer expresso e claro que exige preparação e propicia uma característica própria para a música executada. Existe também um elemento de risco nesse parâmetro, já que a música deve ser realizada plenamente naquele instante. *Composição*: Inclui todas as formas de invenção musical, como a improvisação e não somente composições escritas. É o ato de fazer um objeto musical por reunião de sons de forma expressiva. *Literatura*: A crítica aparece junto aos estudos contemporâneos e históricos de literatura da música e sobre música (história e metodologia). *Apreciação*: Muito mais que o simples ato de ouvir, sendo um ouvir mais amplo, já que todas as atividades musicais envolvem o ouvir (ensaiar, praticar, improvisar, afinar, etc). A apreciação entretanto implica na formação de um bom ouvinte e ocorre uma resposta estética. É um estado de contemplação e que não está restrito às salas de concerto, ocorrendo mesmo em qualquer lugar. A apreciação é uma atividade de relação com a música na qual nós somos absorvidos e transformados pela experiência estética. A apreciação é ponto central na educação musical.

¹¹² Quanto às explicações sobre o uso ou não da notação, devemos notar que ela é fundamental, uma vez que existe um paralelismo entre a psicogênese da notação e a sociogênese da notação, revelando os processos utilizáveis na educação musical (Fernandes, 1996c).

notações, que dependem do estilo usado. Por exemplo, as cifras de acordes são comuns na escrita da música popular e no *jazz*.

O ato de musicalizar em si já envolve decisões em torno de como, por quê, quem, para quê, além de decisões acerca de conteúdos, habilidades e atitudes, que o próprio fazer musical exige.¹¹³ O fazer determina o código, os conteúdos, as habilidades, etc. “Toda e qualquer música se estrutura a partir de princípios (...) priorizando-se ou caracterizando-se um ou outro em determinada cultura, no tempo e no espaço”.¹¹⁴ Os conteúdos musicais que estão envolvidos e seu domínio “se evidenciam na capacidade de operar sobre eles”.¹¹⁵ Outros aspectos, igualmente presentes no fazer musical e que o músico vivencia antes mesmo da sua *performance* final, devem também ser considerados no planejamento de ensino: como será organizado o grupo, como vai ser o final, como será a reação do grupo e a minha reação, ou seja, como estará “o interesse, o prazer, o respeito, na relação individual com o fenômeno sonoro e musical, na relação com o grupo e na relação consigo mesmo”.¹¹⁶

Quanto ao planejamento curricular, hoje muitos estudiosos pensam em abolir as idéias de pré-fixação do currículo, e, muitas vezes, essa pré-fixação “invade o plano de aula e fixa uma rotina em benefício de um bom rendimento do trabalho”.¹¹⁷ A autora destaca ainda que, mesmo quando se concebe que planejamentos eficientes são os que propõem atividades de leitura, escrita, canto, apreciação e criação, envolvendo “aspectos distintos da competência musical, da conduta musical”,¹¹⁸ neles imperam a desconexão e a fragmentação.

O planejamento curricular inclui a seleção e a organização de objetivos, conteúdos, habilidades, conhecimentos e atitudes,¹¹⁹ A seleção diz da abrangência da atividade não devendo ser restrita a um único aspecto e a dosagem diz respeito ao seu equilíbrio. Ambas – abrangência e dosagem – são dependentes da “análise do campo específico do conhecimento musical e da realidade contextual”.¹²⁰

Além da seleção, o planejamento curricular envolve a organização, o momento adequado de se trabalhar um conteúdo, considerando-se a continuidade, a integração e a derivação e seu aprofundamento. Os critérios distintos podem justificar ordenações, cada qual com sua lógica de organização. Santos (1990) mostra que as questões citando a abordagem do ensino de Bela Bartok na sua obra *Microkosmos*, que explora oito aspectos fundamentais, segundo estudo já realizado

¹¹³ Santos, Regina Márcia Simão. “Repensando o ensino da música”. *Cadernos de Estudo. Educação Musical*, nº 1. São Paulo, Atravez, 1990, p. 31-52

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 35.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 19.

por Koellreutter, retornam constantemente em níveis mais profundos de abordagem¹²¹.¹²². Ainda quanto à seqüência e à progressão, é comum a adoção de uma organização linear de itens de um programa de ensino, fragmentando o fenômeno musical. Para Plummeridge¹²³ a estrutura seqüencial do planejamento curricular deveria se basear numa teoria de desenvolvimento das operações musicais, assegurando-se a aquisição, pelas crianças, de um progresso gradativo nas atividades de apreciação, execução e criação.

Jerome Bruner,¹²⁴ no seu modelo de “currículo espiral”, prega que devemos introduzir conceitos essenciais de uma forma de conhecimentos e retornar a eles para apropriá-los ao estágio de desenvolvimento, ou seja, a retomada de um conceito deve ser apropriada ao desenvolvimento, deve haver complexificação.

Uma tentativa conhecida de aplicação da teoria instrucional de Bruner à educação musical é o MMCP – Manhattanville Music Curriculum Program¹²⁵ –, que se baseia no princípio de que o “currículo espiral sempre possibilita que o aluno iniciante possa pensar, criar e explorar a música da mesma maneira que um músico faz”,¹²⁶ isto é, baseando-se na prática de conceitos que são desenvolvidos de forma não linear. É a escolha de uma prática na qual o aprendiz não trata com conceitos musicais isolados, focalizando a unidade e a interação dos fatores musicais. O MMCP¹²⁷ constitui-se de 16 ciclos; cada um abrange o desenvolvimento de conceitos musicais centrais (dinâmica, timbre, forma, altura e ritmo) e habilidades (destreza, transitiva e auditiva) e desenvolve cada ciclo através de uma grande variedade de atividade de execução, criação e apreciação. Os processos são os mesmos para todos os ciclos, fazendo com que haja claramente um aumento no crescimento de uma estrutura conceitual.

O currículo espiral, do ponto de vista musical, sugere que as atividades possam sempre ser consideradas como sendo da mesma maneira em qualquer estágio do desenvolvimento.¹²⁸ Plummeridge,¹²⁹ porém, diz que isso hoje já é totalmente contestado por recentes estudos sobre a inteligência musical, que comprovam que as crianças passam por diferentes estágios de desenvolvimento, cada um

¹²¹ Trata-se dos aspectos: (1) articulação; (2) polifonia; (3) arpejos, acompanhamentos e trinados; (4) intervalos e acordes; (5) ritmo; (6) melódica; (7) harmonia e (8) forma e estrutura, categorizando-o como um modelo em espiral e não como um modelo linear. Para Santos, a abordagem de Koellreutter no seu curso de Teoria e Treinamento Auditivo reflete também uma organização em espiral. (Santos, 1990, p. 36).

¹²² Santos, 1990, op. cit., p. 36.

¹²³ Plummeridge, Charles. *Music Education in Theory & Practice*. London, Falmer Press, 1991.

¹²⁴ Jerome Bruner. *The Process of Education*. New York, Vintage Books, 1963, p. 52-54.

¹²⁵ MMCP (*Manhattanville Music Curriculum Program*). New York, Media Materials Inc., 1970.

¹²⁶ *Ibidem*, p.31.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Plummeridge, Charles.

em atividades próprias. Contudo, o aspecto da progressão está influenciado pelo estado mental musical, mas em muitos casos a progressão se liga ao prazer puro, como participar de um coro, por exemplo.

Aspectos didáticos da avaliação

A questão da avaliação em música é complicada e muito discutida, uma vez que o termo avaliação tem muitos significados. Plummeridge adota o “modelo profissional de avaliação e desenvolvimento”¹³⁰ que une perspectivas teóricas e a prática da sala de aula. A avaliação em música deve apontar se os alunos estão atuando no campo estético, demonstrar o crescimento do entendimento musical e o ambiente musical da escola. Diferentes técnicas qualitativas podem ser usadas: avaliação formal ou informal, reflexões críticas, observações, comentários dos alunos e gravações de aulas. O processo de ensino é um processo de ação e reação, contínuo, que é estabelecido pelo desenvolvimento previsto no planejamento, mas existem outras tradições, culturas, atitudes, práticas e políticas contrárias a esse modelo profissional exposto por Plummeridge,¹³¹ pois não unem as perspectivas teóricas e a prática de sala de aula e nem aplicam diferentes técnicas qualitativas, reduzindo-se somente a um tipo.

Muitos autores propõem estratégias de avaliação baseadas no currículo geral do país. No caso de Ogilvie,¹³² as referências se voltam à avaliação baseada no currículo nacional inglês. No caso do Brasil, como seria a avaliação baseada em propósitos nacionais? Essa questão deveria ser esclarecida pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), na área da música,¹³³ e suas relações com as indicações didáticas e o seu planejamento. Mas os PCN não são tidos como obrigatórios.

Para Ogilvie¹³⁴ a estratégia de avaliação deve ser baseada nas proposições do Modelo (T)EC(L)A de Swanwick,¹³⁵ subdividindo-se fundamentalmente em composição, apreciação e execução. Sua proposta é coerente e tem uma unidade organizacional, podendo servir como base para a criação de critérios para a avaliação em educação musical.

O esquema de avaliação de Ogilvie¹³⁶ pretende explorar os estágios de música do currículo inglês de apreciação, execução e composição. Os requerimentos des-

¹³⁰ Ibidem, p. 107.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ogilvie, Len. “Key Stage-Struck! Assessment and class music making.” *British Journal of Music Education* 9(3), 1992, p. 201-209.

¹³³ BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto/Secretaria do Ensino Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais para o ensino fundamental*. “Introdução.” Brasília, 1995; *Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte*, Brasília, 1996.

¹³⁴ Ogilvie, Len, op. cit.

¹³⁵ Swanwick, Keith. *A Basis for Music Education*. London, NFER Publishing Company, 1979.

¹³⁶ Ogilvie, Len, op.cit.

ses estágios sugerem atividades que podem ser divididas em sete categorias (reconhecimento e discriminação, resposta expressiva, armazenamento e recuperação, memorização e imitação, execução, improvisação e composição). Essas categorias contribuem para a principal área do entendimento musical, o domínio afetivo, que é visto por Swanwick¹³⁷ como não sendo submetido ao julgamento avaliativo do professor, mas sobre o qual ele tem responsabilidade.

Para Santiago¹³⁸ a abordagem de avaliação de Boyle & Radocy¹³⁹ diz respeito ao desempenho, a um diagnóstico do presente, às aptidões, aos interesses e aos sentimentos (inclinações) em relação às atividades musicais: (a) a avaliação do desempenho é feita por comparação entre os alunos ou em relação a critérios estabelecidos; (b) a avaliação diagnóstica serve para clarificar os alunos de nossas possibilidades musicais atuais; (c) a avaliação da aptidão é extremamente benéfica, uma vez que facilita a orientação vocacional; (d) a avaliação das inclinações “revela o que o aluno *escolhe e quer*, e não do que é capaz”.¹⁴⁰

Boyle¹⁴¹ diz que a avaliação em educação musical deveria girar em torno dos dados do processo prático, isto é, da aptidão, da habilidade, do talento, da inteligência, da musicalidade e da sensibilidade musical dos alunos no processo.

Santiago¹⁴² indica que os testes padronizados são instrumentos precisos para coletar dados, não podendo adotar um único tipo, daí a necessidade de instrumentos alternativos para a avaliação, já que os testes padronizados não são infalíveis e as mensurações cotidianas são subjetivas. Assim, para a autora, quanto mais instrumentos avaliativos melhor, uma vez que os resultados são mais fidedignos. Isso também se afina com a questão das diferenças individuais, uma vez que elas refletem na avaliação de cada tipo. Além disso, a avaliação não deve ser encarada como instrumento de pressão ou opressão. Santiago¹⁴³ discorda da proposta que preza a avaliação objetiva na música como responsável pela transferência da ênfase para o domínio cognitivo, uma vez que é a postura que enfatizava o conteúdo musical perante a sociedade que, na verdade, preconiza o lado cognitivo.

Mesmo com todas essas discussões, a avaliação pode-se basear em processos neo-escolanovistas ou tecnicistas. A avaliação deve ser empregada em qualquer momento e situação, sendo o “resultado da comparação entre as condutas que

¹³⁷ Swanwick (1979), op.cit.

¹³⁸ Santiago, Diana. “Mensuração e avaliação em educação musical”. *Fundamentos da Educação Musical*, n.º 2. Porto Alegre, Abem, 1994, p. 136-164.

¹³⁹ Boyle, J. D. e Radocy, R. *Measurement and Evaluation of Musical Experiences*. New York, Schirmer Books, 1987.

¹⁴⁰ Santiago, 1994, op. cit., p. 141, grifos da autora.

¹⁴¹ Boyle, J. David. “Evaluation of music ability”. In Colwell, R. (ed.) *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York, Schirmer Books, 1992, p. 247-265.

¹⁴² Santiago, 1994, op. cit.

¹⁴³ Ibidem.

alguns alunos manifestam e os objetivos que se deseja alcançar”.¹⁴⁴ O aspecto avaliativo deve estar revestido de uma totalidade e uma continuidade, não esquecendo da funcionalidade e verificação da confiabilidade dos instrumentos de avaliação. As autoras mostram que a utilidade da avaliação refere-se ao professor, ao aluno e à escola, orientando o processo de aprendizagem e de ensino.

Os instrumentos e procedimentos de avaliação devem ser prescritos, pois garantem que a avaliação seja boa e coerente, com nível e conteúdo, verificando o alcance de determinados objetivos. As autoras explicam que os instrumentos de avaliação em música, chamados de provas, na sua maioria, podem ser tradicionais (um tema desenvolve-se em várias perguntas), objetivos (marcas), registro anedótico (observação de atitudes e comportamentos) de cada turma/aluno, e a lista de controle (lista de possibilidades que o professor controla). Um exemplo de lista de controle dado pelas autoras é básico: a turma é de jardim musical (habilidade de cantar) e o professor deve questionar se cada aluno controla a coluna de ar, se seu corpo está relaxado, se pronuncia corretamente, se afina, se recorda os textos completos das canções. A escala de classificação (como complemento da lista de controle) é recomendada na literatura,¹⁴⁵ mas o nível em que se encontra cada item deve ser levado em conta. Os trabalhos práticos (solfejos, ditados, transposições) também devem ser avaliados por uma lista de controle.

Verificamos, portanto, que entre as propostas apresentadas o modelo de Plummeridge¹⁴⁶ é bastante satisfatório, mas implica em, paralelamente, estar associando à prática o conhecimento teórico. Esse é um grande problema uma vez que a teoria e a prática muitas vezes não têm ligação no trabalho diário dos professores. Embora seja necessária, essa ligação asseguraria a avaliação. Além disso, é também conveniente que o professor avalie de diversas formas, com diversas técnicas, incluindo as avaliações nas atividades de apreciação, execução e criação. Por outro lado, a avaliação deve obrigatoriamente ocorrer de forma semelhante ao ambiente natural e às atividades comuns da aula, e não caracterizar-se como um “momento” diferente, que gera grande nervosismo nos alunos.

A avaliação ideal deve ser cotidiana e ser empregada a qualquer momento e situação. O importante é que apresente continuidade, funcionalidade e confiabilidade em termos dos instrumentos usados. Para isso, a avaliação deve ser planejada tendo-se em vista o nível e o conteúdo.

A decisão de avaliar com diferentes técnicas e instrumentos garante a validade dos resultados, pois verifica diferentes aspectos de maneiras distintas. A lista de controle é a solução ideal para a avaliação cotidiana e, sem dúvida, garante o conhecimento apurado do progresso e do desenvolvimento do aluno. Os critérios da Espiral de Swanwick e o modelo (T)EC(L)A são indicados aqui como critérios para a avaliação do desenvolvimento e conseqüentemente de uma matriz didática para as atividades do professor.

¹⁴⁴ Frega, Ana Lucia & Cash, Irene S. de T. *Planeamiento de la educación musical escolar y su evaluación*. Buenos Aires, Division Desarrollo Musical, 1980, p. 43.

¹⁴⁵ Frega & Cash, 1980, op. cit.

¹⁴⁶ Plummeridge, Charles, op. cit.