



Aprendendo música com objetos do cotidiano: experiências criativas

Learning music form everyday things: creative experiences

Jusamara Souza,
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, *Brazil*

Journal for Educators, Teachers and Trainers, Vol. 5 (1)

<http://www.ugr.es/~jett/index.php>

Fecha de recepción: 10 de diciembre de 2013

Fecha de revisión: 15 de diciembre de 2013

Fecha de aceptación: 29 de enero de 2013

Souza, J. (2013). Aprendendo música com objetos do cotidiano: experiências criativas. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*, Vol. 5 (1), pp.193–203.



Journal for Educators, Teachers and Trainers, Vol. 5 (1)
ISSN 1989 – 9572

<http://www.ugr.es/~jett/index.php>

Aprendendo música com objetos do cotidiano: experiências criativas

Learning music form everyday things: creative experiences

Jusamara Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brazil
jusa.ez@terra.com.br

Resumo

A transformação de objetos do cotidiano em fontes para fazer e aprender música tem uma larga tradição na educação musical. Um número de concepções e relatos de experiências mostra as possibilidades de transformar objetos em instrumentos musicais ou interagir com o meio ambiente fazendo música. Este artigo discute as dimensões da criatividade presentes nas interações de pessoas com objetos do meio ambiente para fazer música, na perspectiva da sociologia da educação musical. Esta perspectiva concebe a música como uma produção social que contribui para o sentido de pertencimento a um grupo, expressão dos valores uma cultura e transmissão de tradições e atitudes. O artigo está organizado em três partes: a) Fazer música como experiência humana e social; b) A tradição de fazer música com objetos do cotidiano e c) experiências: transformando objetos em percussão; transformando objetos da natureza em melodias; transformando brinquedos em instrumentos musicais. A expectativa do artigo é contribuir para a discussão sobre a criatividade musical através de interações com objetos cotidianos e encorajar profissionais da área para observar e explorar as potencialidades musicais de seus meios ambientes.

Abstract

It is a tradition in music education to transform everyday objects into sources of music making or music learning. A large number of concepts and experimental reports show the possibilities of transforming objects into musical instruments or the interaction of music making with the environment. This article addresses the dimension of creativity present in the interaction of people with objects of the environment to make music through a sociological perspective of music education. This perspective conceives music as a social production which contributes to the idea of pertaining to a group, the expression or the value of a culture and the transmission of traditions and attitudes. The article has been divided into three parts: (1) Making music as a human and as a social experience; (2) The tradition of music making with objects, and (3) Experience: transforming objects into percussion; transforming objects of nature into melodies; transforming toys into musical instruments. It is our intent to contribute to the discussion on musical creativity through interactions with everyday objects and encourage other professionals to observe and explore the musical potentialities in theirs environments.

Palabras-chave

Creatividade; Cotidiano; Produção social; Cultura

Keywords

Creativity; Everyday experience; Social production; Culture

1. Fazer música como experiência humana e social

A ideia de fazer e aprender música com objetos do cotidiano não é nova. O quadro intitulado *Two Boys and a Girl Making Music*¹, pintado em 1629 pelo artista Jan Miense Molenaer (ca.1610-1668), mostra três jovens fazendo música. O jovem à direita da imagem toca violino e o da esquerda toca um 'rommelpot' (*rumbeling pot*), um instrumento de percussão que produz sons quando se toca friccionando uma vareta na pele de couro, semelhante à *cuíca* brasileira. A jovem, ao centro, percute com duas colheres um capacete de guerra, apoiado em um tonel. Pelas posições que tocam seus instrumentos (os dois meninos estão sentados em uma cadeira e em um banco na forma de "x" e a menina em pé), pelo despojamento (o menino da esquerda não usa sapatos e esta com as pernas cruzadas) e também pelas roupas e chapéus que utilizam, os jovens parecem estar à vontade. Eles sorriem e parecem se divertir tocando juntos. Não há nenhuma partitura e é possível que toquem alguma canção conhecida ou improvisada, utilizando os instrumentos de cordas e percussão.

O lugar, onde tocam, parece ser o interior de uma casa, talvez uma dispensa onde se vê uma gaiola com um passarinho, apoiada em uma caixa, do lado direito, e do lado esquerdo, uma moringa.

Essa imagem mostra um momento performativo de jovens que utilizam objetos do entorno – um capacete e colheres – como instrumentos musicais. A obra de Molenaer retrata uma cena musical na qual se observa a necessidade do ser humano de fazer música criando e inventando instrumentos musicais, interagindo com o meio ambiente e o espaço. No caso dessa imagem as funções de objetos do cotidiano - duas colheres e um capacete - se transformam em um instrumento de percussão. No entanto, esse deslocamento não interfere negativamente na performance, ao contrário, os três jovens, parecem ter o mesmo grau de participação na execução musical, formando um trio. Diferenças entre os instrumentos não são perceptíveis, isto é, eles são tocados ao mesmo tempo, sem uma aparente distinção hierárquica: o de cordas não é mais importante que o de percussão ou o de percussão criado com os objetos. Assim, é possível imaginar um diálogo entre os instrumentos com inter-relações mais “*democráticas*” entre as diversas sonoridades.

Não se sabe se a cena retratada é uma situação fictícia ou posada para o pintor. De qualquer forma a pintura revela uma prática de interagir com objetos do cotidiano para fazer música que talvez seja tão antiga como o ser humano. Olhando a imagem podemos imaginar os sons dos instrumentos retratados, e acreditar, que mais do que a afinação, é o tocar junto e o se divertir que interessa, operando uma inversão das representações que, geralmente, temos da música no período barroco. Como lembra Quintero-Rivero:

La improvisación fue importante también en la música europea antigua, pero su presencia fue limitándose enormemente sobre todo a partir del siglo XVII en aquella vertiente de esta tradición musical que hoy llamamos “música clásica” (Quintero-Rivera, 1998, p. 358)

Mas que necessidade é esta do ser humano fazer música? Por que a faz e como a faz? Que meios ou suportes utilizam? Para quem? Quem são os ouvintes? Essas são questões centrais que a sociologia da música e da educação musical vem discutindo. A música nesta perspectiva é concebida como uma produção social que contribui para o sentido de pertencimento a um grupo, expressão dos valores uma cultura e transmissão de tradições e atitudes.

Na transmissão de conhecimentos musicais, como escreve Méndez (1995) “*es necesario conocer numerosas técnicas para poder enfrentar-se con los materiales seleccionados para realizar las obras.*”(p.127) Os modos e as escolhas das técnicas, no entanto, se diferencia a cada cultura. Como assinala a autora, enquanto que os grupos nômades de caçadores utilizavam o corpo como suporte para as manifestações artísticas pictóricas, os grupos sedentários - que baseavam sua economia na agricultura e no pastoreio - utilizavam ferramentas como pedra, madeira ou ferro para materializar suas expressões plásticas (Méndez, 1995, p. 127). Daí, Méndez considerar que:

¹ A imagem está disponível no site http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-miense-molenaer-two-boys-and-a-girl-making-music/*key-facts. Acesso em 20/11/2013.

El análisis de las relaciones entre formas de expresión artística, materiales, herramientas y aprendizaje resulta imprescindible para comprender mejor las características de la actividad artística en los contextos occidentales e no occidentales (...) (Méndez, 1995, p. 131)

Feitas essas considerações iniciais, comento, a seguir, a tradição de fazer música com objetos do cotidiano na educação musical, e descrevo algumas experiências retiradas de pesquisas e materiais didáticos que inserem a temática de experimentar sonoramente o ambiente e transformar objetos em instrumentos de percussão, extraindo ritmos e melodias. A expectativa é contribuir para a discussão sobre a criatividade musical através de interações com objetos cotidianos e encorajar profissionais da área para observar e explorar as potencialidades musicais de seus meios ambientes.

2. A tradição de fazer música com objetos do cotidiano na educação musical

A transformação de objetos do entorno em fontes para fazer e aprender música tem uma larga tradição na educação musical. Um número de concepções e relatos de experiências mostra várias possibilidades de transformar objetos em instrumentos musicais ou interagir com o meio ambiente fazendo música.

Particularmente, os modelos de educação musical desenvolvidos durante as décadas de sessenta e setenta tiveram um papel importante na divulgação de práticas com objetos do cotidiano. Nesse quadro é importante destacar os avanços das ciências afins como a psicologia e da estética desse período que impregnam uma ideia de iniciação musical com crianças, centrada na livre expressão e criatividade. Acrescenta-se a esses fatores os avanços de áreas como a pedagogia e sociologia que defendiam programas compensatórios de educação tendo como objetivo dar aos alunos “*chances iguais*” e “*educação para todos*”. As reformas curriculares e o fortalecimento da pré-escola deveriam, assim, contribuir para a justiça social numa sociedade moderna e eliminar as diferenças sociais. Nesse contexto surgiram muitos programas e modelos que tentavam de uma forma ou outra perseguir esses objetivos.

2.1 Modelos de educação musical e criatividade

No bojo dessa discussão das políticas educacionais, surgem, na Alemanha, várias concepções pedagógicas na área de música centradas na ideia de que cada criança possui uma bagagem musical que poderia aflorar através de uma educação musical precoce e adequada. Entre eles pode-se mencionar o Projeto Música na Pré-escola do Departamento de Pedagogia da Hochschule Niedersachsen, em Göttingen; o Modelo experimental de educação musical pré-escolar de Margrit Küntzel-Hansen, em Lüneburg; a Educação da percepção auditiva no Jardim de Infância, coordenado por Fuchs, em Karlsruhe; e Crianças brincam com sons e tons de Lilli Friedemann (1967), em Hamburg (Souza, 1991).

Pensando nas interações de pessoas com objetos do meio ambiente para fazer música, que dimensões da criatividade estão presentes nessas concepções de educação musical? Em linhas gerais esses modelos têm alguns pontos em comum: sensibilização perante a realidade sonora; desenvolvimento da capacidade criativa e de comunicação através da experimentação livre; descondicionamento musical, libertação de modelos pré-concebidos; utilização de um repertório amplo; e utilização de outras formas de notação musical. Uma outra característica, já no aspecto social, é que eles proporcionam a participação de todos, em grupo ou isoladamente, e dentro das possibilidades musicais de cada indivíduo.

Muitos desses modelos para a aula de música, que tinham como objetivo o desenvolvimento da criatividade musical, são publicados pela Universal Edition de Viena na série *Roten Reihe*², uma série voltada para a didática da música contemporânea. Em especial, podem-se mencionar as publicações de Lilli Friedemann (1967), Gertrud Meyer-Denkman (1970, 1972) e John Paynter e Peter Aston (1972). Para os autores, a publicação desses materiais tratava, em primeiro lugar, de conscientizar os alunos para as composições contemporâneas, os experimentos sonoros e a improvisação. O objetivo era, sobretudo, ampliar e criar uma nova relação com o mundo sonoro incluindo não apenas fenômenos tradicionais, mas também atuais e futuros.

² Tradução: Série Vermelha. Essa série tinha um formato 22cmx22cm e as capas eram padronizadas na cor vermelha, daí o seu nome.

Ressalta-se que esses autores não eram os únicos interessados na orientação da educação musical para a música nova. Havia uma série de professores de música que também colecionavam suas primeiras experiências com princípios de composição e improvisação utilizados na música de vanguarda. Em 1971, Maurício Kagel produziu com um grupo de pedagogos musicais nos Cursos de Música Nova, em Köln, instrumentos originais para crianças. Também, desde o ano de 1967, a Editora Universal de Viena dedicava-se a publicar modelos didáticos de composição para escola de compositores como os de Georg Self (1967), Roman Haubenstock-Ramati (1967a, 1967b), Otto Karl Mahté (s.d) e Raymond Murray Shafer (1969), entre outros.

Estas proposta inovam à medida que descentralizam o canto, a educação rítmica e a aprendizagem de instrumentos trazendo possibilidades da improvisação e criação para a pedagogia musical.

2.2 A experiência sonora como princípio

Ao deixar que as crianças produzam suas músicas, inventem novos instrumentos e novos jeitos de lidar com instrumentos tradicionais, Gertrud Meyer-Denkman desenvolve uma concepção de educação musical, focada em processos musicais em grupo e processos “*libertadores*” de experimentação sonora que se apresenta com um extraordinário potencial metodológico criativo para se trabalhar na aula de música³.

Em 1970, Meyer-Denkman, publica o livro *Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindersalter* no qual apresenta três capítulos dedicados ao tema de experiências sonoras com crianças. No primeiro capítulo, a autora se ocupa com a problemática do comportamento da criança pequena em relação à percepção e conceito de som, forma, tempo e suas consequências metodológicas para o ensino de música. No segundo capítulo, a autora descreve a prática da aula de iniciação musical e investiga as possibilidades sonoras de instrumentos e voz. São descritas várias atividades com diferentes materiais e instrumentos, incluindo a voz humana, através de diversas manipulações. No terceiro capítulo, finalmente, ela descreve experiências sonoras e estruturais que têm como foco central a descoberta do som pela criança como “*material bruto*”, associada aos processos de audição e notação musical. Acompanha o livro um disco de 45 rotações, com gravações originais de improvisações feitas com crianças de 4 a 10 anos de idade. Os exemplos são distribuídos em seis faixas: i) Agrupamentos; ii) Funções das vozes; iii) Ritmos para movimento (lado A) e iv) Ruídos e sons; v) Comportamentos – vocal; vi) Comportamentos – instrumental (lado B).

Nota-se que Meyer-Denkman em sua concepção não utiliza o conceito de “*improvisação*”, mas sim os conceitos de “*ações experimentais*” ou “*experimentos sonoros*”, entre outros. Dessa forma, ela consegue, segundo Köneke (1982, p. 283), uma relativa definição daquilo que se entende como promoção de capacidades criativas. Nessa mesma direção, Packheiser (1985, p. 39) escreve que o modelo proposto por Meyer-Denkman desenvolve as capacidades que são indispensáveis para a improvisação.

A atividade musical que possibilita o desenvolvimento da capacidade individual é, na concepção de Meyer-Denkman “*uma atitude experimental diante da realidade sonora*”. Mas isso acontece somente, quando é dada às crianças a possibilidade de “*por meio de procedimentos libertadores (sejam por meio de gritos, barulhos, ruídos, livres movimentos, até mesmo da destruição de materiais) que possam trabalhar suas agressões e pressões causadas pelo ambiente*” (Meyer-Denkman, 1970, p. 10, tradução nossa).

Essas ações experimentais realizadas, precocemente, contribuiriam não apenas para a ampliação do campo da audição, mas também ampliariam a área vocal e desenvolveriam com isso a fantasia sonora produtiva dos alunos. O foco central de seu trabalho pedagógico-musical está na descoberta do som como “*material bruto*” pela criança, apoiada no ouvir e registrar aquilo que se ouve. A autora refere-se às pesquisas sobre manifestações de crianças pequenas sobre o som e afirma que “*para uma criança de até sete anos de idade, o som é primariamente uma expressão dos campos da vivência e da ação*” (Meyer-Denkman, 1970, p. 8, tradução nossa). Nesse ponto sua concepção diferencia-se de numerosos “*métodos*”, que colocam em destaque o treinamento de melodias e ritmos.

³ Parte da exposição sobre a proposta de Meyer-Denkman, retoma ideias publicadas em Souza (2011).

Considerando que uma criança sempre vive numa determinada realidade social e cultural e que ela tem que se adaptar a isso, assim, para Meyer-Denkman, a aula de música recebe uma tarefa de “tirar, conduzir, arrancar a música de todo e qualquer estreitamento e unilateralidade, seja a limitação ao cantar e brincar, tocar, a separação de música escolar ou ‘pedagógica’ e música autônoma ou a separação de música tradicional e música nova” (Meyer-Denkman, 1970, p. 5, tradução nossa). A autora exige, portanto, uma proposta didática abrangente na qual não haja nenhuma limitação do fazer música. Ao contrário, a música deve ser vivenciada em todos os seus aspectos.

Para introduzir as ações de experimentação sonora na iniciação musical com crianças, Meyer-Denkman sugere uma série de exercícios práticos. A criação e a realização de ações sonoras poderiam incluir: como os sons se comportam uns em relação a outros, como por exemplo, por imitação ou contraste, se aproximando ou se opondo, enfim, o que um som tem a ver com o outro: se eles se transformam, se adensam, se diluem, ou se eles se misturam. A autora acredita que crianças pequenas, em determinadas proporções, conseguem realizar essas atividades, porque as mesmas se relacionam com as maneiras próprias delas reagirem, em forma de ações concretas.

Segundo Meyer-Denkman (1970, p. 20), os experimentos sonoros não devem ser treinados e dirigidos, mas ao contrário eles devem ser desenvolvidos a partir das reações do próprio grupo. Na idade pré-escolar apenas uma ação sonora aberta, sem regras fixas, é possível dar certo. As atividades podem ser gravadas e colocadas para as crianças ouvirem e avaliarem. Com esse procedimento as crianças têm a oportunidade de lançar um olhar para o seu fazer musical e treinar a sua capacidade de julgamento. Para comparação com outras obras musicais a autora sugere a audição de trechos de composições que tenham estruturas musicais semelhantes

Nas vivências experimentais com instrumentos é importante que cada instrumento seja considerado, primeiramente, como fonte sonora. O objetivo não é procurar o tom “belo” e “perfeito”, porém a experiência, como e onde um instrumento soa e como, com quê e através do quê um som se constrói (Meyer-Denkman, 1970, p. 12, tradução nossa).

Na prática instrumental a autora utiliza tanto os instrumentos tradicionais – como, por exemplo, instrumentos de madeira, corda e percussão, como objetos sonoros cocos, garrafas, bambus. O instrumental não deve ficar restrito a jogos de sinos e pauzinhos rítmicos. Nessa concepção o foco não está no instrumento; ela se interessa mais pelos comportamentos em relação à produção sonora. Por isso destaca também a necessidade de sensibilizar as capacidades sensorio-motoras que são empregadas para se tocar um instrumento.

A partir dessas concepções tem sido uma constante na educação musical a proposta de oficinas e construção de instrumentos como propõe a educadora musical argentina Judith Akoschky no livro *Cotidífonos* (1988). Também não faltam propostas que incluem a exploração e experimentação com objetos e situações cotidianas acrescentando o movimento e a dança. Um trabalho inspirador é o do grupo londrino Stomp, que trazem elementos do teatro, da dança, da música de uma forma inovadora, explorando a percussão corporal, diversos tipos de tambores, utensílios da cozinha, objetos de limpeza, em seqüências rítmicas. A partir da experiência criativa desse grupo, várias unidades didáticas tentam reproduzir essas experiências na sala de aula propondo tarefas como: analisar os instrumentos utilizados, explorar ritmos com a percussão corporal, experimentar e criar seqüências rítmicas imitando situações cotidianas como preparar alimentos na cozinha, cuidar da higiene pessoal, praticar basquetebol. A intenção é explorar as potencialidades musicais de seus meios ambientes, desenvolvendo as dimensões da criatividade, o fazer música junto e se divertir. A seguir, será apresentada uma descrição mais detalhada de algumas proposições que se inserem nesse contexto.

3. Experiências criativas na formação musical

As situações descritas a seguir são expressões musicais que apresentam estratégias ligadas à manipulação de objetos com o objetivo de fazer e aprender música. A intenção não é esgotar o tema, mas oferecer alguns exemplos de como o tema pode ser útil para a prática da educação musical em diversos contextos. O destaque será dado a três possibilidades: transformar objetos em percussão; transformar objetos da natureza em melodias; e utilizar aparelhos e brinquedos em instrumentos musicais, tendo como princípio a experimentação e criação sonora.

3.1 Transformando objetos em percussão

O livro *Colherim: ritmos brasileiros na dança percussiva das colheres* publicado no Brasil, em 2013, por Estêvão Marques propõe ritmos básicos para a execução com colheres e diálogos improvisatórios a partir das tradições musicais brasileiras.

Quintero-Rivera (1998) ao comentar sobre “a tradição sonora ‘clássica ocidental’ analisa que esta *“tiende a privilegiar la melodía, como el elemento medular de la música. La armonía y el ritmo se elaboran, tradicionalmente, en función de aquella. Representa el predominio del canto sobre la danza, y del trovador individual sobre lo antifonal”* (Quintero-Rivera, 1998, p. 352) A proposta do livro *Colherim* está em uma direção oposta. Utilizando as colheres como instrumentos centrais do seu fazer criativo, a melodia segue tendo uma importância, mas será o ritmo o carro-chefe de sua concepção pedagógico-musical.

Marques, o autor do livro é apresentado como um colecionador de colheres de diferentes tradições culturais que preservam esses objetos como instrumentos musicais. O autor chegou à proposta, *“observando atentamente as diversas técnicas para se tocar esse divertido objeto sonoro”* adaptando-as ou transpondo-as *“para os ritmos da música brasileira.”* (Pucci, 2013, p.4). Neste livro, o músico reúne *“várias de suas experiências pelo mundo afora com um simples objeto de cozinha: colheres.”* Para quem se surpreende, pode-se ler ainda no prefácio, uma explicação: *“aqueles utensílios, que nos levam a boca deliciosos sorvetes ou sopas quentinhas, são também capazes de fazer música! E das mais divertidas e animadas.”* (Pucci, 2013, p.4)

Marques teve experiência como músico em *“diferentes grupos, muitos deles voltados para as crianças”* e ministrou várias oficinas. O autor transfere essa sua formação para a obra didática *Colherim*, reunindo e organizando *“ideias musicais criativas”* em 13 capítulos. O livro permite um amplo registro de possibilidades que as colheres assumem como papel de *“instrumento”* protagonista. Nas atividades propostas as colheres são utilizadas para executar vários estilos brasileiros como o choro, o samba, a ciranda, o frevo, o maracatu, o baião, o jongo, entre outros.

A parte técnica de *“como pegar uma colher”* e que *“som isso vai dar”* é sempre trabalhado no início de cada capítulo, e na introdução de cada ritmo novo. Marques trabalha a técnica com os movimentos das mãos e braços associando aos ritmos, sílabas como *“ko ka”* ou *“ta ta ti ta ta”*, antes de apresentar as partituras com a escrita rítmica convencional.

Entre o uso das colheres e a voz há uma experimentação de timbres com a diversidade de colheres apresentadas e representadas com desenhos. Os contrastes tímbricos dos *“instrumentos”* vão permitindo, por assim dizer, uma melodização dos ritmos. O autor sugere que os leitores façam uma combinação livre dos padrões rítmicos pré-estabelecidos por cada estilo da tradição musical brasileira. Nessas experimentações e invenções sonoras há uma intensa participação do corpo, o que pode ser observado nas demonstrações apresentadas no vídeo anexo ao livro.

A obra apresenta uma combinação não sequencial de dificuldades podendo ser utilizada por qualquer pessoa, A mistura de padrões facilita a ruptura de preconceitos permitindo uma alternância das diversas regiões do país. Sobre isso diz o próprio autor escreve:

Com um simples par de colheres, podem ser criados muito ritmos que acompanham dança e produzem sons que fazem todo mundo vibrar de alegria, desde tempos imemoriais até os dias de hoje: culturas eslavas, ciganas, celtas, indígenas norte-americanas, latino-americanas remontam o uso de colheres como instrumentos musicais de grande virtuosismo, sejam elas de madeira, metal, osso, grandes, pequenas, enfim, não existe limite para a criatividade quando se trata de fazer música com colheres. (Marques, 2013, p.4)

A proposta de Marques vem reforçar que a improvisação, como defende Quintero-Rivera (1998) é *“una de las prácticas socialmente más creativas de las músicas ‘mulatas’ de América.”* (p. 358) A cotidianidade se mistura às tradições musicais quando Marques propõe, por exemplo, o capítulo *“Era uma vez na cozinha”* (cap.2) encadeados com os capítulos *“Da cozinha para o mundo”* (cap. 3) e *“Invenção e tradição”* (cap.4). A intenção é integrar o tradicional e o moderno o culto e o popular.

⁴ Por músicas ‘mulatas’ o autor refere-se à música-brasileira, caribenha e ao jazz (Quintero-Rivera, 1998, p. 352)

O autor combina internamente padrões rítmicos tradicionais de várias regiões do Brasil com outras da música popular brasileira. Na gravação do DVD o autor mostra as experimentações de timbres, incorpora sintetizador e efeitos eletrônicos. Ou seja, mantém uma tradição popular, porém acrescenta outros elementos, inventando novos instrumentos como em *Brincadeira das batucartas* onde agrega tubos de PVC, colheres, tamborim, reco-reco e pandeiro (Marques, 2013, p.74).

O canto proposto enfatiza o ritmo interno das palavras seguindo a tradição de Orff. Há também outra dimensão que é a transferência de ritmos originalmente percussivos para o plano melódico, uma prática importante na percussão latino-americana, como faz o percussionista brasileiro Naná Vasconcelos.

3.2 Transformando objetos da natureza em melodias

Entre os anos de 1996 e 1998 orientei uma dissertação de mestrado que teve como foco a formação e atuação de músicos das ruas da cidade de Porto Alegre, no sul do Brasil⁵. Utilizando a metodologia da história oral, o pesquisador Celson Gomes entrevistou 17 músicos investigando suas maneiras de aprender música, suas concepções de formação e os modos de atuação nas ruas, analisando as implicações sociais e econômicas dessa prática musical (Gomes, 1998)⁶.

Dentre os músicos entrevistados estava José Costa, mais conhecido como Zé da Folha. Além de tocar violão, pandeiro, juntos, o músico ainda extrai sons e melodias de uma folha de uma árvore, chamada na linguagem popular de jambolão (*Eugenia Jambolana LAM*).

Utilizando alguns trechos de suas entrevistas, nesta seção do texto procuro mostrar o quanto de experimentação tem nessa escolha que está relacionada com o ambiente onde o músico viveu e trabalhou. Além disso, destaco a criatividade que um artista popular utiliza para se tornar um “*homem-orquestra*” e se apresentar nas ruas. Seus modos de produzir e divulgar música no espaço urbano mostram um domínio musical que vai sendo burilado ao longo da vida e que constrói uma identidade de músico profissional.

A história de vida de Zé da Folha revela momentos significativos em que a música esteve presente, como bailes, festas em família com dança e música ao vivo: “*Quando a gente tinha baile nas casas, a gente ia de bicicleta, outro tinha cavalo, outros em cima da carroça. Lotava a carroça de gente daquela mulherada, e descia. Lá de cima tu via a gaitinha roncando, fuct, fuct, fuct, fuct e o violão. Nada elétrico.*” (Gomes, 1998, p.122)

Desde criança Zé da Folha trabalhava na roça, “*em parreiral de uva, feijão, milho*”. Suas experiências no meio rural, trabalhando na agricultura, lhe proporcionaram experimentar outras folhas, até chegar naquele que lhe parecia ideal para fazer música:

Eu aprendi essa minha agilidade de música, tirado como o som da folha, foi de como eu aprendi na roça. Um dia tocando a palha de milho e depois da palha de milho eu troquei pra folha. Eu pulei pra folhar de bergamota ou laranja, e depois pulei pra folha de eucalipto. E dali eu achei que devia de subir mais um pouco na vida. Com aquela agilidade que eu tinha. Comecei cavaquinho, ai depois que eu pulei pro violão. (in: Gomes, 1998, p. 114)

Ainda hoje, Zé da Folha toca, ao mesmo tempo, os três instrumentos pelas ruas da cidade como conta: “*Eu comecei a minha carreira artística foi dentro de Porto Alegre. E já estou fazendo meu trabalho ha quarenta anos, tocando sempre os três instrumentos que é o violão, a folha e o pandeiro*” (Gomes, 1998, p. 115-116). O pandeiro é amarrado a um dos pés e é percutido no chão. Ele sempre carrega uma sacola de folhas, pois ao tocá-las estas vão se desgastando e são substituídas depois de cerca de duas horas de uso. As folhas de jambolão devem estar verde e são

⁵ Nas ruas de Porto Alegre é comum a presença de músicos com os mais diferentes instrumentos misturando-se aos camelos e aos pregões dos vendedores ambulantes de loterias e jornais. No entanto, a efemeridade é uma constante nesse tipo de atuação. Durante o trabalho de campo, alguns músicos que o pesquisador encontrou nas ruas durante as primeiras observações, nunca mais foram vistos, como um tocador de colheres que costumava atuar em uma das praças centrais da cidade. (Gomes, 1998, p. 117)

⁶ A dissertação está disponível no endereço <http://hdl.handle.net/10183/12893>

preferidas pelo músico por ser “firme e “de melhor qualidade quanto aos resultados sonoros”. Mas que técnica é utilizada? Zé da Folha explica:

A folha é dobrada para cima. Assoprada em cima aqui, ó [mostrando para o pesquisador]. Não deixa essa ponta encostar na outra. E nem a outra pode encostar nessa de cima que já está aqui. E esses dois dedos vai em baixo da folha. Não pode chegar muito perto aqui, tem que deixar espaço. Não esticando ela muito com força, assim, ó. Pode botar nos lábios e assoprar por cima. Pode ser assoprada aqui, pode ser aqui, mas tem que ser dobrada. No canto dela aqui. (in: Gomes, 1998, p. 114)

Para o músico “a folha não é instrumento, não é nada. É uma coisa da natureza e sai música.” Como artista popular que vive do que ganha nas ruas, ele procura se aperfeiçoar, se adaptando as exigências que esse tipo de atuação musical faz:

Eu já vi gente tocando folhinha com as duas mãos. Mas eu não achei ninguém que tocasse igual a mim. Eu uso os três instrumentos. Solto a folhinha do João Bolão [!] na boca e eu faço o acompanhamento com o violão ao mesmo tempo e o pandeiro no pé, tudo ao mesmo tempo. Antes eu tive uma bumba, um bumbozinho que nem o atabaque, mas o bumba era muito pesado pra mim carregar. Porque aquilo é de ferro sabe? Aquilo lá é muito pesado pra mim, então, eu pratiquei o pandeiro, (...). E to até hoje com o pandeiro. (in: Gomes, 1998, p. 114)

Através desses relatos é possível correlacionar as escolhas dos instrumentos com o meio sociocultural em que o músico viveu e experimentou. A sequência de experiências de aprendizagens relatadas, inicialmente com a folha e as formas nada convencionais de se tocar o pandeiro, amarrando a um pé, a folha tocada solta entre os lábios, deixando as duas mãos livres para tocar o violão, retrata uma forma inventiva de execução simultânea de instrumentos que impressiona o público.

Zé da Folha se considera um músico profissional inigualável já que “viu gente tocando folhinha com as duas mãos”, mas que não encontrou ninguém que tocasse igual a ele, e conclui: “eu não sou amador, eu sou profissional.” (in: Gomes, 1998, p. 215)

3.3 Transformando a aparelhos brinquedos em instrumentos musicais.

A prática musical dos discjockeys (DJs) provocou uma considerável mudança no universo criativo da música popular. De reprodutores eles passaram a ser produtores de música se utilizando de várias técnicas como bricolagens, mixagens e *samplers*. Essa mudança - de usar o toca-disco não apenas para reproduzir música, mas também para extrair e recortar os sons derivados dele -, o DJ passa a ser visto como músico (Araldi, 2008).

Transformando o toca-disco em um instrumento musical, os DJs inventam recursos como o *groove*, o *dub* e o *looping* que contribuem para outras maneira criativas e inéditas de expressão musical (Rodrigues, 2005, p. 74).

O *groove*⁷ são recortes de trechos de músicas selecionadas de um disco de vinil que podem ser repetidos, como uma espécie de *ritornelo*. A origem desta técnica, segundo Rodrigues (2005) estaria em “uma prática anônima” feita “por não-músicos de bairros pobres” nos fins da década de sessenta, na Jamaica. que, “para fazer a sua própria base musical e utilizá-la como *playback*, talhavam no sulco de vinil, no momento em que certo trecho musical passaria de um *chorus*, de uma estrofe, de uma frase ou de um compasso para o seguinte.” (p. 73-74). Esse procedimento, segundo o autor “faria a agulha retornar para o sulco inicial, previamente demarcado, como o ponto de entrada desse mesmo *chorus*, para construir assim, um sulco-sem-fim”, que “transformado numa paisagem circular em fluxo” serviria “como uma espécie de plataforma dinâmica para o canto ou a fala do rap”. (Rodrigues, 2005, p.74)

Essas técnicas de performance estiveram vinculadas principalmente aos gêneros hip hop e funk, durante a década de 80 e 90, e aos poucos foram sendo incorporados pelo rock, pop, e outros gêneros (Araldi, 2008).

⁷ O termo em inglês significa, ranhura, arranhão, entallhe.

O uso do toca-disco como um novo instrumento, a utilização e repetição de trechos de outras músicas, permitiu a criação de novas melodias, ritmos e texturas de timbres. O DJ Grand Master Flash, ao contar sobre seu processo de invenção a partir do *groove* revela:

Se você ouvisse como eu tive a idéia de pegar uma música e repeti-la muitas vezes, você me olharia e diria – E daí? –mas se eu lhe contar como fiz, quantas vezes fiquei num quarto e quantas agulhas quebrei, quantas vezes o fio arrebentou e quantas devo ter apanhado por desmontar um aparelho elétrico só para ver como funcionava, ou para tirar uma peça, a história pode começar a soar mais interessante (DJ Grand Master Flash).

A experimentação do novo instrumento toca-discos trouxe uma polifonia percussiva, quando torna possível alterar “a velocidade da batida, adicionar outro trecho musical, tocar junto algum instrumento, cantar, os timbres, (...) e dispor as notas gravadas em outros suportes, combiná-las a outras conduções rítmicas, como na técnica do dub.” (Rodrigues, 2005, p.75) Na explicação de Rodrigues “o dub funciona a partir da sobreposição de gravações distintas de duas ou mais conduções rítmicas, riffs, sequências harmônicas ou atmosferas timbrísticas, previamente recortados e colados em *loopings*” (p. 75)

Desde a década de 80, esses recursos têm sido largamente utilizados pelos músicos e produtores da musica eletrônica *pop* de vários outros gêneros musicais. Como músicos-artesãos os artistas fazem experimentações com o ambiente tecnológico contemporâneo extraindo e manuseando novos elementos sonoros. Cria-se uma outra paisagem sonoro-urbana na qual os ouvintes usufruem de novas texturas musicais eletrônicas construídas por DJs com recursos de composição que encerram em si uma aliança inesperada entre máquinas e música.

Nesse contexto vale a pena mencionar as experiências musicais que vem sendo feitas com brinquedos eletrônicos, como por exemplo, o CD *Música de brinquedo* lançado pelo grupo brasileiro Pato Fu em 2010. Em 2011 o grupo levou a experiência para o palco, registrado o DVD *Música de brinquedo ao vivo*. Trata-se de *covers* de um repertório da música popular - Beatles, Elvis Presley, dentre outras - com arranjos para instrumentos de brinquedo, como cornetas de plástico, xilofones, flauta-doce e glockenspiel⁸. A experimentação feita em estúdio e a transposição da atmosfera lúdica para um show de auditório acenam para as possibilidades sonoras da combinação do concreto com o eletrônico, do infantil com o adulto, em diálogos que enriquecem a compreensão de fenômenos musicais da vida cotidiana contemporânea.

4. Conclusões

Os exemplos de experiências criativas que apresentei neste artigo seguramente não abrangem todo o espectro de possibilidades e podem ser quase que infinitamente complementados. No entanto, acredito que eles funcionem como casos, representativos de outras situações semelhantes.

As propostas pedagógicas de educação musical que foram desenvolvidas e divulgadas na década de 1960 e 1970 na Europa, ainda hoje sobrevivem em vários países. Como mencionado, a ideia de experimentação e criatividade desse período considera os avanços de outras ciências. Os fundamentos psicológicos sobre a percepção e compreensão de som e forma na idade infantil, mostram que:

(...) talento não é primariamente e somente uma pré-disposição herdada; que habilidades especiais não aparecem somente por causa do germen que se desenvolve, mas que as duas (talento e habilidade) são definidas pela maneira e pela medida e do quanto uma experiência de aprendizagem é oferecida a uma criança (Meyer-Denkman, 1970, p. 5, tradução nossa).

O livro didático *Colherim* retoma uma prática percussiva com colheres presentes em várias culturas. O caso do músico de rua revela a importância do timbre nas sonoridades latino-americanas e o valor de “*experimentos tímbricos em formatos pequenos e com instrumentos de fácil mobilidade*”

⁸ O *looping* é “uma sequência de notas ou de sons que, a partir do andamento da musica, é possível ser repetida infinitamente como uma célula musical cíclica” (Souza, Fialho, Araldi, 2005, p. 123).

⁹ Para ouvir o resultado sonoro consultar site www.patofu.com.br

(Quintero-Rivera, 1998, p. 358). Dessas tradições, surgem, na atualidade, alternativas de objetos eletrônicos e brinquedos que se transformam em instrumentos musicais.

A discussão sobre a criatividade musical através de interações com objetos cotidianos pode ser ampliada de uma forma colaborativa com profissionais da área que certamente conhecem práticas semelhantes. Os pequenos casos nesse artigo permitem problematizar o debate sobre criatividade em educação musical e eliminar as divisões sociais da música e de seus recursos técnicos, as noções de cultura e hierarquias estabelecidas de repertórios e instrumentos musicais que tem se perpetuado na área.

Os recortes de citações oriundos de pesquisas acadêmicas, provavelmente são conhecidos por muitos, porém, retomados aqui, sob um novo ângulo compõem um exercício do olhar transversal ao tempo histórico e ilustram práticas que convivem e que podem apontar soluções para que possamos permanecer atentos ao nosso entorno e com ele nos comunicarmos por intermédio da música.

5. Referências

- Akoschky, J. (1988). Cotidiáfonos. Instrumentos sonoros realizados con objetos cotidianos. Buenos Aires: Ricordi.
- Araldi, J. (2008). Aprendendo a ser DJ. In: Souza, J. (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Ed. Sulina. p.121-142. (Coleção Músicas)
- Friedemann, L. (1967). *Instrumentale Kollektivimprovisation als Studium und Gestaltung neuer musik*. Viena: Universal Edition. v. 7. (Rote Reihe).
- Haubenstock-Ramati, R. (1967a) *Ludus Musicalis: modelle 7-12 für Spielmusikgruppen*. Viena: Universal Edition. v. 16. (Rote Reihe).
- Haubenstock-Ramati, R. (1967b) *Ludus musicalis: modelle 1-6 für Spielmusikgruppen*. Viena: Universal Edition. v. 15. (Rote Reihe)
- Köneke, H. W. (1982). Methoden der Improvisation. In: Schmidt-Brunner, W.; Abel-Struth, S. *Methoden des Musikunterrichts*. Mainz, p. 275-295.
- Marques, E. (2013). *Colherim: ritmos brasileiros na dança percussiva das colheres*. São Paulo: Editora Peirópolis.
- Mathé, O.K. (1972). *Wege zu Jazz und Pop-Musik*. Viena: Universal Edition. v. 9. (Rote Reihe).
- Méndez, L. (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Meyer-Denkman, G.(1970). *Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter: neue Wege einer musikalischen Grundausbildung*. Viena: Universal Edition. v. 11. (Rote Reihe).
- Meyer-Denkman, G.(1972) *Struktur und praxis neuer musik im Unterricht. Experiment und Methode*. Viena: Universal Edition. v. 43. (Rote Reihe).
- Packheiser, S.(1985). *Improvisation im musikalischen Anfangsunterricht. Zu den theoretischen Grundlagen in der musikalischen Früheziehung*. Unveröffentlichte Examensarbeit, Bremen.
- Paynter, J. y Aston, P.(1972). *Klang und Ausdruck*. Viena: Universal Edition. v. 51. (Rote Reihe).
- Pucci, M. (2013). *Prefácio. Colherim: ritmos brasileiros na dança percussiva das colheres*. In: Marques, E. São Paulo: Editora Peirópolis, p.4-5.
- Quintero-Rivera, A. G. (1998). *Salsa, sabor y control: Sociología de la musica tropical*. Mexico: Siglo veintiuno editores.
- Rodrigues, R.F. (2005). *Música eletrônica: a textura da máquina*. Sao Paulo: Annablume: Belo Horizonte: FUMEC.
- Schafer, R.M. (1969). *Die Schallwelt in der wir leben*. Viena: Universal Edition. v. 30. (Rote Reihe).
- Self, G. (1967). *Neue Klangwelten fur die Jugend*. Viena: Universal Edition. v. 1. (Rote Reihe).
- Souza, J. (1991). Modelos de educação musical na Alemanha. *Opus*, v. 3(3), p.12-21.
- Souza, J. y Meyer-Denkman, G. (2011).Uma educadora musical na Alemanha pós-Orff. *Pedagogias em Educação Musical*. In: Mateiro, T.; Ilari, B.. (Org.). Curitiba: IBPEX. v 1, p. 219-242.
- Souza, J., Fialho, V. y Araldi, J. (2005). *Hip Hop: Da rua para a escola*. Porto Alegre: Ed. Sulina, (Coleção Músicas).