

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

CLARISSE ANDRADE TEIXEIRA DE ALMEIDA MAGALHÃES

CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS NÃO CONVENCIONAIS E OFICINA DE
MÚSICA COMO MÉTODOS DE EDUCAÇÃO MUSICAL (Relato de Experiência)

Rio de Janeiro, 2018

OFICINA DE CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS NÃO CONVENCIONAIS E
OFICINA DE MÚSICA COMO MÉTODOS DE EDUCAÇÃO MUSICAL (Relato de
Experiência)

por

CLARISSE ANDRADE TEIXEIRA DE ALMEIDA MAGALHÃES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da
UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do
grau de Licenciado em Música sob a orientação da
Professora Dra. Adriana Miana de Faria.

Rio de Janeiro, 2018

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente ao meu avô Paulo pela inspiração e incentivo a entrar no ramo musical.

À minha mãe, Solange, por sempre apoiar as minhas escolhas, pela disposição a me ajudar e por me fazer buscar o melhor de mim.

Aos meus amigos, que sempre estão presentes e dispostos a rir comigo.

Ao Gustavo Assis, por todo o carinho e paciência nessa trajetória.

À Marcia Cosentino, Cristiane Paixão e Ana Paula Muniz por todo apoio emocional.

À Adriana Miana, por toda atenção, paciência, carinho e inspiração desde o primeiro período e por me orientar nesse trabalho.

Ao professor Carlinhos, que me inseriu no mundo da música e me preparou para entrar na faculdade.

Ao José Henrique Nogueira, por todos os ensinamentos dentro da sala de aula.

A todos que passaram pela minha vida, pelos grandes aprendizados e experiências que me fizeram chegar até aqui e ser quem eu sou hoje.

Ao meu cachorrinho Nanquim, pelo companheirismo, carinho, alegria e boas energias.

Ao universo, pela possibilidade de me fazer viver esse momento.

Quando se vive em países onde existem sérias dificuldades financeiras, torna-se necessário buscar soluções criativas para se trabalhar com música.

RIBEIRO, 2004, p.105

MAGALHÃES, Clarisse Andrade Teixeira de Almeida. *Construção de Instrumentos Não Convencionais e Oficina de Música como Métodos de Educação Musical (Relato de Experiência)*. 2018. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Essa pesquisa propõe um estudo sobre um relato de experiência feita com o Projeto Construindo e Preparando o Futuro, na cidade de Carinhanha, interior da Bahia. As atividades foram propostas pela autora com a realização de Oficinas de Música a partir da construção de instrumentos não convencionais. O objetivo dessa pesquisa é demonstrar por meio do relato de experiência e sua análise algumas alternativas de atividades de música em ambientes com poucos recursos financeiros.

Palavras-chave: Oficina de Música, Construção de Instrumentos Não Convencionais, Educação Musical.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - O PROJETO CPF	3
CAPÍTULO II – CRIAÇÃO, CRIATIVIDADE E IMAGINAÇÃO	5
2.1 - Imaginação	5
2.2 - Desenvolvimento e cultura.....	5
2.3 – Criação.....	6
2.4 - Criatividade e arte.....	7
CAPÍTULO III – OFICINA DE MÚSICA	9
3.1 – História da Oficina de Música.....	9
3.2 Objetivos	10
3.3 – Educação Musical na Escola Regular	11
3.3.1 - Música Contemporânea e Improvisação na Educação Musical	12
3.4- Oficina de Música no Brasil	13
3.5 Função do Professor na Oficina de Música	14
3.6 - Como funciona.....	15
3.7 - Notação Musical	16
3.8 – Recursos.....	17
CAPÍTULO IV - CRIAÇÃO DE INSTRUMENTOS NÃO CONVENCIONAIS	18
4.1 - Fatores de motivação para criação de novos instrumentos.....	18
4.2 Material	20
4.3 - Classificação dos instrumentos.....	21
CAPÍTULO V: EXPERIÊNCIA EM CARINHANHA	22
5.1 - A cidade.....	22
5.2 – A caminho de Carinhanha.....	22
5.3 – Materiais	22
5.4 – Instrumentos	23
5.5 – A experiência em Carinhanha.....	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS	30

INTRODUÇÃO

Observa-se que há falta de prioridade de investimentos públicos para a educação pública brasileira. Há escolas sem recursos financeiros e ausência de recursos humanos, de materiais para o desenvolvimento de atividades, vagas para acessibilidade e espaço para diferentes atividades. O professor é desvalorizado, e o ensino não é oferecido à população de diferentes setores sociais com a mesma qualidade.

Na esfera da educação musical no ensino público brasileiro a dificuldade é a mesma. A falta de recursos financeiros e instrumentos musicais convencionais nas escolas pode propor aos professores outra atitude para a realização das atividades de música a realização do trabalho dos professores de música, que, por não terem familiaridade para lidar com esses cenários, podem desmistificar a situação e encontrar outras maneiras para musicalizar.

A proposta desse trabalho é expor possibilidades de realizar o ensino musical em ambientes no qual não contam com grandes recursos financeiros nem instrumentos musicais convencionais. Este será um relato de uma experiência na cidade de Carinhanha (BA), na qual ministrei oficinas de construção de instrumentos não convencionais juntamente com a Oficina de Música, ambos assuntos que aprendi na faculdade de música da UNIRIO, com a professora Adriana Miana e o professor José Nunes, respectivamente.

A Oficina de Música foi a metodologia escolhida para desenvolver as atividades no projeto que fora convidada, pois acredita ser um método apropriado para a musicalização e multiplicação de saberes.

No meu primeiro período da UNIRIO eu e os outros ingressantes fomos apresentados à Oficina de Música pelo professor José Nunes. As aulas fluíam de maneira divertida e espontânea. A criação era o elemento principal, e naquele espaço eu sentia que poderia trabalhar com diferentes sonoridades, acompanhadas ou não por performances corporais, pois não eram atribuídos julgamentos sobre o resultado. Percebia-se que os colegas também sentiam o mesmo. Pairava um clima de liberdade para se criar diferentes formas de se fazer música.

Curiosamente, durante a realização dessa matéria, o professor sorteou alguns livros que ele escrevera sobre a Oficina de Música (Oficinas de Música no Brasil –

História e Metodologia, Edição 2, 2000). Eu ganhei um. Deixei por alguns meses guardado no armário, sem pretensão de utilizá-lo tão cedo.

O convite para a participação do Projeto CPF foi o momento ideal para eu pegar o livro, lê-lo e me aprofundar no assunto.

No primeiro semestre do ano 2016 foi oferecida na Unirio uma disciplina de PROM (Processos de Musicalização) de “Objetos sonoros e instrumentos não convencionais: criações e aplicações”, pela professora Adriana Miana.

Nessa oficina aprendemos a construir diversos instrumentos não convencionais utilizando materiais variados, como canos de pvc, conduíte, copos plásticos, balões de borracha, papel, etc, com o intuito de reutilizar objetos do cotidiano, construir, experimentar as possíveis sonoridades e criar atividades musicais coletivamente.

Essa matéria teve extrema importância para minha formação como professora, já que ali vi a possibilidade de fazer música sem instrumentos tradicionais, podendo realizar essas oficinas nos mais diversos ambientes, sem ter a dependência de grandes recursos financeiros.

CAPÍTULO I - O PROJETO CPF

O Projeto Construindo e Preparando o Futuro, mais conhecido como Projeto CPF, é da Província Brasileira da Congregação da Missão e do Colégio São Vicente de Paulo, que faz parte dela.

Segundo a revista A Chama (agosto de 2015), um projeto social pioneiro foi realizado em Cocos, Bahia, entre os anos de 2000 e 2004. Em 2006 o projeto CPF teve início no interior do país, e os professores do Rio de Janeiro foram levados para trabalhar junto aos docentes da rede municipal de Serra do Ramalho. O projeto era de formação continuada, na linha da pedagogia transformadora. Os alunos do Colégio São Vicente de Paulo foram integrados ao projeto desde o início, atuando como monitores.

Em 2007 o CPF se estendeu a Carinhanha, cidade vizinha à Serra do Ramalho.

Ali, o público-alvo eram os jovens e tinha como objetivo estimular o protagonismo deles em ações relativas à família, à escola, ao meio ambiente e à comunidade como um todo. Foram oito módulos, desenvolvidos ao longo de quatro anos, em dois encontros anuais de uma semana cada, sempre em janeiro e julho. “Como é um trabalho com a juventude, trabalha-se com uma linguagem muito lúdica, através de oficinas de artes (música, arte, dança e teatro), procurando resgatar e valorizar a cultura local”, diz Flávia Almeida. (2015, p.3)

O projeto também se estendeu para o Distrito Federal e nordeste de Minas Gerais.

O objetivo do projeto CPF é trabalhar o protagonismo juvenil e a ideia de liderança local e políticas públicas explorando a criatividade por meio das artes. O trabalho é feito por meio da reflexão crítica sobre questões sociais, criando com os indivíduos as condições de superação da desigualdade social em que estão incluídos, realizando um mundo com justiça social através da troca de saberes e vivências que visam a reconstrução dos valores sociais, profissionais e éticos que incentivam a cooperação, a democracia, o respeito e a tolerância.

Foi observado pelos realizadores das oficinas que os jovens participantes se tornaram multiplicadores de conhecimentos e empreendedores, já que reproduziam as oficinas em suas comunidades e, por meio de realizações de almoços beneficentes e rifas, conseguiam verbas para cobrir custos, adquirindo materiais, pagando o transporte, etc. Eles também escreveram projetos para pedir apoio à Província.

Depois da minha experiência (em agosto de 2016) os temas abordados nas oficinas foram ampliando. Os temas que abordavam meio ambiente e expressão

corporal foram adicionados. Também sentiram a necessidade de ampliar a faixa etária dos participantes, já que muitos se ausentavam por ter que cuidar de seus irmãos mais novos. Então o projeto passou a receber crianças também, que participavam de oficinas de recreação com o trabalho de valores e relações humanas.

Estudei durante nove anos no Colégio São Vicente de Paulo, onde me formei. Em 2016 procuraram um voluntário que estivesse no meio da educação musical e tivesse participado do curso de Empreendedorismo Social para realizar as oficinas de música do projeto que seria realizado em Julho, na cidade de Carinhanha, Bahia. Uma ex-professora entrou em contato comigo e assim, fui convidada para participar do Projeto Construindo e Preparando o Futuro.

Neste trabalho será relatada a minha experiência realizadora da oficina de música do projeto CPF, abordando os meios de musicalização utilizados.

CAPÍTULO II – CRIAÇÃO, CRIATIVIDADE E IMAGINAÇÃO

2.1 - Imaginação

Vigotski (2009) analisa a imaginação como atividade exclusivamente humana, sendo afetada pela cultura e linguagem. Vai sendo marcada pela forma de pensamento racional.

A imaginação não é um divertimento ocioso da mente, e sim uma função vital necessária. Ela é manifestada em todos os campos da vida cultural, tornando possível a criação artística, científica e técnica. Todo o mundo da cultura é produto da imaginação e da criação humana.

Segundo Vigotski (2009), toda obra da imaginação é construída a partir de elementos da realidade presentes na experiência anterior da pessoa. “A imaginação origina-se do acúmulo de experiência. Quanto mais rica é a experiência, mais rica deve ser também a imaginação”. (VIGOTSKI, 2009, p.22) Seguindo este raciocínio, a atividade de imaginação criadora é diferente na criança e no adulto, já que a experiência da criança se forma e cresce gradativamente enquanto o adulto já possui várias experiências de vida, mais ricas e diversas. Outra diferença entre eles é que as crianças confiam mais nos produtos de sua imaginação, os controlando menos que os adultos. Existe uma necessidade pedagógica em ampliar as experiências da criança, para que sejam criadas bases sólidas para sua atividade de criação.

Assim como a imaginação pode ter apoio na vivência, o oposto também ocorre: a vivência se apoia na imaginação. A emoção pode afetar a imaginação, e esta também provoca emoções e sentimentos.

O órgão responsável pela conservação e reprodução das experiências anteriores é o cérebro. Ele também combina e reelabora, de forma criadora, os elementos dessas experiências.

Vigotski (2009) parte da ideia da imaginação coletiva, acreditando que grande parte todas as criações feitas pela humanidade pertence ao trabalho criador anônimo e coletivo de inventores.

2.2 - Desenvolvimento e cultura

Vigotski (2009) se preocupava em apontar a importância do trabalho pedagógico na criação de condições e na abertura de novas formas de participação das crianças na cultura. Para ele, o desenvolvimento da criança está relacionado à apropriação da cultura, tornando próprios dela os modos de se pensar, perceber, sentir, falar e relacionar com as outras pessoas. Assumia que “o homem é um agregado de relações sociais.” (p.8)

No processo de apropriação da cultura “não só a criança assimila a produção cultural e se enriquece com ela, como a própria cultura reelabora em profundidade a composição natural de sua conduta e dá uma orientação nova ao curso do desenvolvimento”. (VIGOTSKI, 2009, p. 10)

A relação com o meio também interfere no processo de criação, impulsionando-o e orientando-o. Esse fator também gera uma diferença entre crianças e adultos, pois cada um se relaciona com o meio diferentemente em cada etapa da vida.

A imaginação criadora encarnada no presente prepara a criação de uma personalidade criadora projetada para o futuro.

2.3 – Criação

“É exatamente a atividade criadora que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-se e modificando o seu presente.” (VIGOTSKI, 2009, p.14)

Os processos de criação se manifestam fortemente na mais tenra infância. O que a criança vê e ouve são os primeiros pontos de apoio para sua futura criação. Com as brincadeiras, elas reproduzem, por meio da imitação, muito do que já observaram.

A brincadeira da criança não é uma simples recordação do que vivenciou, mas uma reelaboração criativa de impressões vivenciadas. É uma combinação dessas impressões e, baseada nelas, a construção de uma realidade nova que responde as aspirações e aos anseios da criança. Assim como na brincadeira, o ímpeto da criança para criar é a imaginação em atividade. (VIGOTSKI, 2009, p.17)

A criação não é reservada a apenas quem tem o dom de um talento especial. Ela é possível e está presente na vida de todas as pessoas. A criação do novo é o destino de todos e também uma companheira formal e constante do desenvolvimento infantil.

A criação, na verdade, não existe apenas quando se criam grandes obras históricas, mas por toda parte em que o homem imagina, combina,

modifica e cria algo novo, mesmo que esse novo se pareça a um grãozinho, se comparado às criações dos gênios. (VIGOTSKI, 2009, p.15)

Para Ribot (1900), “Por mais individual que seja qualquer criação, ela sempre contém um coeficiente social. Nesse sentido, nenhuma invenção será estritamente pessoal, já que sempre envolve algo de colaboração anônima”. (apud VIGOTSKI, 2009, p. 42)

“Cada necessidade, anseio ou desejo’, diz Ribot, ‘isoladamente ou conjugado a vários outros, pode servir de impulso para a criação.” (VIGOTSKI, 2009, p.39) Vigotski acreditava que a criação é apenas uma parte da imaginação. “Toda atividade de imaginação tem sempre uma história muito extensa. O que denominamos de criação costuma ser apenas o ato catastrófico do parto que ocorre como resultado de um longo período de gestação e desenvolvimento do feto.” (2009, p.35) Portanto, a lei principal da criação infantil é ver o valor não no resultado, mas no processo.

Qualquer inventor, mesmo um gênio, é sempre um fruto de seu tempo e de seu meio. Sua criação surge de necessidades que foram criadas antes dele e, igualmente, apoia-se em possibilidades que existem além dele. Eis por que percebemos uma coerência rigorosa no desenvolvimento histórico da técnica e da ciência. Nenhuma invenção ou descoberta científica pode emergir antes que aconteçam as condições materiais e psicológicas necessárias para seu surgimento. A criação é um processo de herança histórica em que cada forma que sucede é determinada pelas anteriores. (VIGOTSKI, 2009, p.41)

Há uma grande importância em cultivar a criação na idade escolar. “Todo o futuro é alcançado pelo homem com ajuda da imaginação criadora.” (VIGOTSKI, 2009, p.122) A maior função da imaginação é orientar para o futuro, assim como a estrutura educativa fundamental do trabalho pedagógico. “[...] o desenvolvimento e o exercício da imaginação são umas das principais forças no processo de realização desse objetivo” (VIGOTSKI, 2009, p.122)

2.4 - Criatividade e arte

Silva (1983) afirma que a arte tem se mostrado historicamente hábil para desenvolver a criatividade. Experiências no mundo todo têm se realizado, especialmente no campo da plástica e do teatro. Porém, no caso da música existe um obstáculo complexo, que o autor chama de “síndrome da nota” (1983, p.13) Uma

comparação entre a arte plástica e a música é feita: “Na plástica não se espera que a criança reproduza fielmente no seu desenho o modelo no qual se baseou, e sim sua visão da realidade. Na música espera-se que ela cante direitinho e sem erros a melodia que lhe é ensinada.”

Schafer (1991, apud Fernandes, 2000, p.24) acredita que “A única maneira de transformar a matéria musical do passado, com a qual a escola se ocupa, em uma atividade de tempo presente é através da criação”.

“Em quaisquer circunstâncias, deve-se lembrar que só quando a arte é realizada criativamente terá o valor de desenvolver a função pensante do indivíduo, coisa que, às vezes com excessiva benevolência, lhe é atribuída.” (SILVA, 1983, p.15)

CAPÍTULO III – OFICINA DE MÚSICA

“Qualquer arte, ao cultivar métodos especiais de encarnação das imagens, dispõe de uma técnica peculiar, e essa união da disciplina técnica com os exercícios de criação é, provavelmente, o que de mais precioso o pedagogo tem nessa idade.” (VIGOTSKI, 2009, p.119)

Para Conrado Silva (1983) a Oficina de Música é um processo que pode ser estabelecido em diferentes níveis etários ou de conhecimento geral do indivíduo, que a partir da manipulação de objetos sonoros (descobertos ou inventados por eles), leva ao desenvolvimento da capacidade criativa existente em todos nós.

O autor afirma que o processo de oficina musical é um processo indutivo, que exige uma participação consciente do aluno para sua realização efetiva, portanto este deve ter condições de organizar suas ideias. Isto faz com que a idade mínima para realizá-la corretamente seja em torno dos sete ou oito anos. Será necessário saber propor tarefas que incentivem o trabalho do educando, diferenciado por faixas etárias. Assim também será possível obter uma velocidade e aprofundamento das situações comuns a todo o grupo.

3.1 – História da Oficina de Música

Segundo Silva (1983) a Oficina de Música teve origem nas "experiências radicais" que os compositores da música de concerto empreenderam após a Segunda Guerra. Foi nessa época que o ruído conquistou seu lugar na música. Técnicas de realização e música com sons ambientes ou artificiais (captados pelo microfone ou gerados em aparelhos eletrônicos, respectivamente) demonstraram que a composição era possível também com materiais talvez não tão "nobres" quanto as notas dos instrumentos de concerto.

Praticamente em toda a história da música ocidental sempre se compunha com notas (alturas determinadas, oscilações regulares) e não com o som em si. Agora havia a possibilidade de manipular diretamente com ele, abrindo portas a um novo conceito de composição, e conseqüentemente repensando todo o conceito de música.

O compositor, para agir diretamente no som, teve que aprender a “sujar as mãos” com a matéria sonora, pesquisar, analisar, inventar para após, finalmente, ter condições de construir sua própria composição. O método, que historicamente era de tipo especulativo, às vezes até matemático, converteu-se num método físico; o compositor mudou sua escrivaninha – ou seu piano, até – para uma oficina. (SILVA, 1983, p.13)

Em vários países compositores iniciavam suas experiências. Pedagogos, que geralmente também eram compositores, incorporaram a música contemporânea e foram desenvolvendo seus métodos próprios para aplicar essa oficina de música a grupos de alunos (tanto para futuros músicos quanto para pessoas que queriam desenvolver a imaginação e a criação). (FERNANDES, 2000; CONRADO, 1983)

3.2 Objetivos

Segundo Fernandes (2000), sensibilização é considerada por muitos autores o principal objetivo das Oficinas de Música. Elas são autoeducativas, utilizam a composição coletiva, desenvolvem a expressão, integram as artes, desenvolvem a percepção de parâmetros sonoros incomuns. “especialmente com crianças, a exploração de objetos sonoros não-convencionais implica discernimento da capacidade de perceber, e você está ao mesmo tempo sentindo prazer, tocando coisas” (ALBUQUERQUE, Entrevista citada, apud FERNANDES, 2000, p.88.) A Oficina deve fazer com que o aluno entenda o fenômeno sonoro e a natureza da própria percepção, se livrando de preconceitos. Deve-se sensibilizar o aluno para a música, o som, o ritmo e sua paisagem sonora. Antunes (1990, apud FERNANDES, 2000) afirma que a Oficina deve despertar a invenção de novas fontes e instrumentos e buscar a tomada de consciência das fontes sonoras disponíveis.

O entrosamento do grupo, a desinibição, o pensamento criativo e capacidade de crítica e avaliação são desenvolvidos também. A autora Penna (1987, apud FERNANDES, 2000) divide os objetivos em: mudar o modo de ouvir músicas e sons, desenvolvendo a percepção e capacidade de audição; reinventar sua própria música; repensar sua maneira de encarar a música, desfazendo bloqueios e uma visão presa às notas e aos instrumentos convencionais. A Oficina seria, acima de tudo, uma superdesenvolvedora da percepção e sensibilidade. Não tem como objetivo a formação de crianças em músicos profissionais, acabando com a diferença entre o

“som musical” e o ruído. “O trabalho é desenvolvido ao nível sensorial e não só ao nível auditivo.” (FERNANDES, 2000, p.90)

Muitos definem a Oficina de Música de formas diferentes, mas todas definições têm uma mesma direção, que é a ideia de ser uma proposta pedagógica vinculada à música contemporânea de câmara, baseada na ação direta do aluno, herdeira do ativismo escola-novista. Na Oficina o trabalho é integrado, em grupo, recriando o processo de criação ao se pensar como pensar. Pode-se compor sem saber música, quebrando limites entre o saber e o não-saber, com incentivo à experimentação. “As oficinas utilizam sempre a linguagem musical contemporânea abarcando também a tradicional.” (CZEKO, 1988, p.439 apud FERNANDES, 2000, p.85. Grifo do autor)

É apresentada uma síntese das definições e características da metodologia da Oficina de música. Dentre elas, destaco algumas: é ativista; busca a aprendizagem pela descoberta; trata das relações entre cultura e sociedade; incentiva a estruturação sonora; é criativa mas possui normas; possibilita cada um a ter seu próprio método; é do “fazer musical”; inclui outras áreas além da música; abrange participantes de diferentes idades e conhecimentos; abarca a estética da música contemporânea; etc.

Sintetizando os objetivos da Oficina de Música, destaco a socialização, entrosamento do grupo, desinibição, atividades de criação, capacidade crítica e avaliativa, entendimento do fenômeno sonoro, natureza da própria percepção e como isso se liga à experiência musical, sensibilização para a música, som e paisagem sonora, desenvolvimento do autoconhecimento.

O aluno, nas Oficinas de Música, deixa de criar no mundo dos sons e passa a criar o seu próprio mundo dos sons.

3.3 – Educação Musical na Escola Regular

Educação, [...] não significa infundir de maneira artificial, de fora, ideais, sentimentos e ânimos totalmente estranhos às crianças. A educação correta consiste em despertar na criança aquilo que existe nela, ajudar para que isso se desenvolva e orientar esse desenvolvimento para algum lado. (VIGOTSKI, 2009, p.72)

A Educação Musical apenas é efetiva e abrangente quando faz parte do processo educativo do ensino regular público e privado. Ela deve acontecer

principalmente na escola regular, onde passa-se grande parte da infância e adolescência, e onde a escola deve fornecer processos educativos de toda as áreas, incluindo a artística. (FERNANDES, 2000)

Atualmente, o padrão musical da escola regular brasileira ainda é baseado no ensino tradicional de música, que tem caráter elitista, por sua própria estruturação e que exige treino exaustivo e prolongado para sua compreensão, execução e elaboração. Tal caráter elitista e grau de dificuldade de compreensão bloqueiam o acesso à música de muitos alunos. Embora a escola defenda, enalteça e inclua a [aula] de música no currículo, não tem meios para sua realização. (FERNANDES, 2000, p.23)

Segundo Fernandes (2000, p.23), “A Educação Musical deve constantemente utilizar recursos de outras áreas, como do teatro, dança, artes visuais, teoria das comunicações, eletrônica, antropologia, etc.”

3.3.1 - Música Contemporânea e Improvisação na Educação Musical

“Tomada como uma atitude também mística, a improvisação liberta o instrumentista, o praticante da música. A composição abandona sua herança teleológica e converte-se em devir. Pode ser conversada, papeada e tocada. Não responde mais a uma narrativa construída, mas à conversa, ao diálogo. Em seu universo, improvisação significa prática, no sentido ritual da palavra. Convivência com os instrumentos, as ideias e os tempos” (SCARASSATTI, 2008, p.20)

As diferentes músicas antes do período pós-tonal são possibilidades da linguagem musical, não padrões. Deste modo, a música contemporânea pode ser usada na Educação Musical, recuperando o caráter lúdico da música, promovendo expressão e criatividade, além de ampliar o campo perceptivo. “A Educação Musical que utiliza somente da música tradicional bloqueia o processo educativo e ainda rotula de ‘o certo e errado’ ou de ‘bonito e feio” (CONDE, 1987, p.8; ANTUNES, 1990, p.55 apud FERNANDES, 2000, p.25)

Segundo Fernandes (2000), os compositores contemporâneos usavam sonoridades que ultrapassavam o “mundo das notas musicais”, onde o ruído e os objetos musicais mais estranhos passaram a ser utilizados.

A improvisação pode ser considerada um aspecto muito importante como meio pedagógico. “O papel do professor é coordenar a improvisação fazendo a seleção do aspecto musical que deva ser trabalhado pela improvisação e elaborando um

esquema claro e objetivo – regra do jogo” (GAINZA, 1990, p.24 apud FERNANDES, 2000, p.30)

Antunes (1974, apud FERNANDES, 2000) aponta semelhanças entre a música contemporânea e a mente de uma criança: ambas têm sonhos, temores, fantasias. O repertório da música contemporânea é o mais próximo das realidades infantis, já que trazem efeitos nada semelhantes com o sistema tonal e escala temperada, semelhantes aos sons que as crianças fazem espontaneamente.

A busca de compatibilidade com a música contemporânea, utilizando seus avanços e conquistas de inclusão do ruído e de objetos musicais e novas técnicas, trouxe para a pedagogia musical esta abertura, que se deu através da Oficina de Música. (FERNANDES, 2000, p.125)

Acredita-se que a Educação Musical torna-se mais rica quando possibilitam a abertura de toda e qualquer sonoridade (como o ruído), incluindo também a música contemporânea e valorizando a improvisação.

3.4- Oficina de Música no Brasil

No Brasil o termo “oficina” tem várias conotações. Pode designar uma metodologia de ensino ativo ou prático ou pode esconder um curso teórico-tradicional. A Oficina de Música parece ser um curso de música, pequeno e rápido, mas na maioria das vezes é uma abordagem pedagógico-musical que traz consigo um novo enfoque pedagógico e estético. (FERNANDES, 2000)

No Brasil a oficina teve suas práticas iniciais no Rio de Janeiro e na Bahia. No fim da década de 60 ela foi sistematizada e institucionalizada. Em Brasília constatou-se o maior movimento de Oficinas de Música da história brasileira. Há eficácia das oficinas quanto aos objetivos propostos por ela. Novas propostas para realização das Oficinas podem ser sugeridas a cada instante. Isto é, pode haver junção da Oficina de Música com, por exemplo, a informática. Isso não afetará a filosofia da oficina, já que a sua natureza admite a abertura a todas as propostas novas.

Em Brasília, a partir de 1968, Emilio Terreza e Niko Izu Kokron desenvolviam alternativas próprias da Oficina de Música, a qual serviria tanto como disciplina para

futuros estudantes de música com objetivo de introduzi-los ao fazer musical, tanto para alunos de outras áreas que queriam desenvolver suas atividades de criação.

É precisamente no país onde esta sociedade de consumo nasceu que mais se questiona a necessidade de se ter nos currículos escolares uma ênfase maior na criatividade. [...] Após louvar por longos anos a eficiência como o fator mais importante da personalidade, mais e mais se estimula a criatividade como o novo fator predominante até mesmo para o desenvolvimento da indústria e da economia. (SILVA, 1983, p.13)

3.5 Função do Professor na Oficina de Música

Fernandes (2000) declara que muitos autores concordam que a postura do professor de oficina deve ser não-diretiva¹. Outros acham que ele tem que ser muito sensível e musical. Silva (1983) afirma que o professor precisa ser compositor atuante, ou, pelo menos deve ter uma experiência prévia como criador, além de ter conhecimento teórico e prático da psicologia do aprendizado.

Silva acredita que o professor não precisa ter conhecimento acadêmico, já que muitas vezes isso é negativo, “pois as ideias inculcadas por muitos anos de Conservatório quase sempre acabam castrando a abertura de espírito necessária para o desenvolvimento do trabalho não padronizado da oficina”. (1983, p.15)

Penna afirma que o trabalho do professor deve ser direcionado pelo grupo, respeitando seu próprio ritmo e lembrando que “oficina não é uma receita pronta, mas uma proposta de trabalho criativo tanto para o aluno quanto para o professor.” (1987, p.4 apud FERNANDES, 2000, p.93)

Para Campos (1988, apud FERNANDES, 2000), o professor deve incentivar se interferir, para ser o “catalizador do processo”. Ele deve ter liderança suficiente, lançando estímulos. A autora explica que, ao valorizar o trabalho grupal o aluno tem mais facilidade em se expor.

Já Antunes (1990, apud FERNANDES, 2000) declara que o professor deve possuir a capacidade de compreender e perceber as necessidades do grupo. É papel

¹ No método de ensino não diretivo “O professor é um auxiliar do aluno, um facilitador (Carl Rogers). O aluno já traz um saber que ele precisa, apenas, trazer à consciência, organizar, ou, ainda, recheiar de conteúdo. O professor deve interferir o mínimo possível.” (Disponível em: <http://www.professorapatriciaruiz.com.br/metodologia/proposta_cient%C3%ADfica.pdf#page=55> p.47. Acesso em 09 nov. 2018

do professor desenvolver o gosto musical da criança, ressaltando também a ânsia de descobrimento e a curiosidade. Para ele, não se deve elogiar as realizações musicais dos alunos a não ser que mereçam, já que isso poderia destruir a confiança depositada no professor. Críticas e sugestões deveriam ser omitidas durante a realização do trabalho.

Segundo Silva (1983), o perfil do professor apropriado para coordenar as atividades da Oficina de Música é o mesmo perfil do professor adequado para a escola. Deve ter ênfase no trabalho do aluno e não na sua própria atividade. Deverá saber se colocar de lado, para permitir que o grupo resolva dinamicamente seus problemas. Ao mesmo tempo deverá estar preparado para estimular as atividades do grupo, quando decair seu rendimento.

“O aprendizado se produz a partir do trabalho prático e da pesquisa do próprio aluno, onde o professor, um lugar de dar aulas magistrais indica o caminho para ele estudar, ou orienta o andamento dos trabalhos. Em uma palavra, transcrevendo uma máxima da nova escola: Não se ensina música; ensina-se a aprender música.” (SILVA, 1983, p.15)

3.6 - Como funciona

A Oficina deve ser uma atividade planejada, porém é flexível e adaptável ao grupo e ao momento, servindo apenas como orientação para o desenvolvimento do curso. (CAMPOS, 1988 apud FERNANDES, 2000)

A sensibilização auditiva, exploração e experimentação são etapas muito importantes nas Oficinas de Música. A exploração tem função totalmente enriquecedora para as crianças, pois traz questionamentos, experimentações, invenção de sons e procura de novos timbres. A exploração ocorre em todas as propriedades sonoras, como de densidades e velocidades. Para Czeko (BARROS, 1984, apud FERNANDES, 2000) o experimentar envolve experimentar, criar, refletir e conceituar.

A coleta, pesquisa e organização de sons ambientais, como ruídos, também fazem parte das Oficinas, assim como a improvisação e posterior elaboração musical. Para Czeko (1991, entrevista citada, apud FERNANDES, 2000, p.103), a Oficina deve focar a parte da composição. O aluno alcançaria a terminologia musical através da elaboração/composição. A utilização de movimentos corporais também deve estar presentes nas oficinas.

[...] para aqueles que não pretendem seguir um estudo organizado de música, a experiência de oficina desenvolverá habilidades importantes para a atuação no seu campo particular de atividades: o aluno aprenderá a enfrentar problemas e obter soluções criativas, não as habituais, enriquecidas por uma repetição sem sentido. (SILVA, 1983, p. 15)

3.7 - Notação Musical

A notação musical tradicional em pentagrama pode ser um obstáculo para quem quer aprender música. Segundo Paynter, (1972, p.7, apud FERNANDES, 2000, p.23) “[...] a música tradicional e sua complicada notação assustam muita gente pois criam a confusão entre os ‘símbolos com a música em si’, mas a música não é só ‘pontos no papel: mas sim sons”.

Fernandes (2000, p.23) também cita Schafer (1991, p.307): “A nova proposta de Educação Musical vem ressaltar tal aspecto, buscando a criação de novas notações, já que a tradicional, necessita de anos de adestramento não disponíveis na escola regular”. A utilização de novos símbolos prepara o treino da notação tradicional, facilitando o processo de criação e execução musicais. A nova grafia é autoexplicativa, o que facilita o entendimento e aprendizado do aluno. Afirma que a Educação Musical deve criar símbolos novos e se valer dos antigos, sem os privilegiar e sem torná-los o único caminho.

Os leigos e não-especializados são ideais para ingressarem neste campo docente, pois estão ‘descontaminados’ pela sistemática tradicional das “notas” e assim abertos para a ‘descoberta de novas técnicas e abordagens (SCHAFER, 1991, p.304 apud FERNANDES, 2000, p.24)

Fernandes acredita que a grafia deve ser feita depois da expressão, como forma de documentação:

A grafia é consequência da expressão. É guardar ou conservar de certa forma o que se fez para que haja transmissão, para que os outros possam fazê-lo ou o grupo mesmo na sua prática. É uma fase que ocorre depois da expressão, é uma forma de documentação. (FERNANDES, 2000, p. 107)

Walter Smetak, renomado criador de instrumentos não convencionais, acreditava que todo um universo ainda poderia ser explorado e que seguramente ele não caberia mais em um pentagrama. “Ele pertencia a um campo de estruturas instáveis e dinâmicas: um ambiente de caos e imprevisibilidade.” (SCARASSATTI, 2008, p. 20)

3.8 – Recursos

O principal recurso da oficina é a “fonte sonora”, sendo qualquer objeto produtor de som um recurso. Pode-se trabalhar com instrumentos convencionais, copos, latas e garrafas, até mesmo sem objetos, utilizando o corpo e a voz. (ANTUNES, 1990, apud FERNANDES, 2000).

Albuquerque (1992, Entrevista, apud FERNANDES, p. 96) diz que nas escolas onde aconteceram oficinas, trabalhava-se com lixo, sub-produtos, coisas descartáveis. Inventavam instrumentos com sucatas. A sucata era conciliada com a técnica e a tecnologia. “As crianças inventam objetos de fazer som, de eficiência acústica fantástica”. Segundo Czeko (1991, Entrevista Citada, apud FERNANDES, 2000, p.96), “na medida que você estruture e elabore com esse som e consiga uma linguagem, esse som é considerado musical”

Outro recurso é o gravador, que pode ser usado tanto com função de registro até como meio de transformação sonora, como superposição de frases sonoras, alterando a velocidade ou manipulando a fita magnética. (ANTUNES, 1990, apud FERNANDES, 2000)

Segundo Antunes (1990, p.61, apud FERNANDES, 2000), as apresentações devem ser de maneira informal, como na sala de aula. O fator mais importante para o aluno é a experimentação, permitindo-se ousar, testar, avançar.

3.9 – Avaliação

A avaliação do desenvolvimento é feita com a “gravação e audição crítica das experiências, seguida de análise do material sonoro, observando-se recursos empregados e efeitos produzidos” (PENNA, 1987, p.4 apud FERNANDES, 2000, p.108). O gravador é utilizado para o registro segundo Czeko (1991, Entrevista, apud FERNANDES, 2000, p.109). Para Fernando Cerqueira a autoavaliação é de grande valor, como estímulo para o próprio aluno (CAMPOS, 1988, p.62, apud FERNANDES 2000, p. 109). “A forma de avaliação é, portanto, a autoavaliação do próprio grupo juntamente com o professor, baseado em critérios estabelecidos no decorrer da oficina” (FERNANDES, 2000, p.109).

CAPÍTULO IV - CRIAÇÃO DE INSTRUMENTOS NÃO CONVENCIONAIS

A iniciativa de fazer uma oficina com construção de instrumentos não convencionais no Projeto CPF veio da ideia de que essa oficina poderia ser financeiramente acessível e facilmente multiplicada.

Segundo Ribeiro (2004), a origem dos instrumentos musicais é revestida de passagens mitológicas. A invenção dos instrumentos era atribuída a heróis e deuses. Com o tempo, o conceito da autoria dos instrumentos foi substituído pela ideia de desenvolvimento deles. O impulso motor humano era o que determinava o surgimento dos primeiros instrumentos, que serviam como reforço de variados movimentos corporais. O chocalho, por exemplo, acentuava a dança. Os instrumentos tinham caráter simbólico e mágico que eram definidos por suas próprias sonoridades.

A partir de 1980 a construção de novos instrumentos musicais passou a congrega construtores, compositores e grupos de músicos. (RIBEIRO, 2004)

No nosso país temos nomes de grandes criadores de instrumentos não convencionais, como Walter Smetak e Marco Antônio Guimarães, músico fundador do grupo UAKTI.

Anton Walter Smetak (1913-1984) acreditava que o som era o todo, tudo. Uma ampliação da esfera do ser, ao entrelaçar movimento, tempo e espaço, como um novo paradigma. Um contínuo exercício de criação que transgride a natureza efêmera do sonoro e se restitui, enquanto som-virtual. (SCARASSATTI, 2008, p. 15)

4.1 - Fatores de motivação para criação de novos instrumentos

Seguindo o raciocínio de Vigotski (2009), de que as condições materiais e psicológicas são necessárias para o surgimento de invenções e descobertas científicas, é possível apontar diferentes possibilidades que motivam a criação de novos instrumentos e o surgimento de novos sons musicais atualmente.

“A natureza oferece uma vasta gama de materiais, por meio dos quais se pode produzir sons. Ainda hoje, a maior parte dos instrumentos existentes não explora todas essas possibilidades, pois são modelados sobre padrões preexistentes.” (RIBEIRO, 2004 p.90)

Tanto no trabalho de Smetak quanto no de Marco Antônio Guimarães, os fatores que motivam a construção de novos instrumentos musicais podem ter sua origem em questões de ordem técnico-musicais, filosófico-culturais ou econômicas. (RIBEIRO, 2004, p. 93)

Ribeiro, membro do grupo UAKTI, expõe como um fator o interesse dos criadores em outros sistemas de afinação que diferem da escala temperada de 12 sons. Durante a construção de instrumentos é possível encontrar a sonoridade desejada, sem obrigatoriedade de afinação. Smetak inventava escalas e temperamentos enquanto criava os instrumentos sonoros.

Outro fator que pode ser identificado como motivador da construção de instrumentos são os aspectos ecológicos, “(...) por meio da escolha de materiais que ‘tenham uma ligação direta com a terra e o que ela produz’”. (RIBEIRO, 2000, p.101)

Ribeiro analisou a produção de Marco Antônio Guimarães, seguidor de Smetak e fundador do grupo UAKTI, e concluiu que o impulso gerador no trabalho da construção de novos instrumentos se origina a partir de um dos setes fatores básicos:

- A descoberta e a pesquisa sonora de novos materiais;
- A pesquisa feita a partir de uma necessidade musical do compositor ou do grupo;
- A pesquisa feita a partir de um resultado sonoro pré-selecionado, mediante a observação de fenômenos físicos naturais;
- A pesquisa feita a partir do mecanismo básico de emissão sonora;
- A projeção de seu desenho ou planta;
- A pesquisa a partir da modificação ou releitura dos instrumentos tradicionais e de suas técnicas de performance;
- A pesquisa feita a partir da reciclagem de materiais do cotidiano (RIBEIRO, p. 249-272 apud SCARASSATTI, 2008, p.97)

Scarassatti afirma que

[...] a concepção e construção de um novo instrumento não é apenas um trabalho de busca de novas formas, de novos timbres, mas, sim, extensão do trabalho de criação e composição artística, fazendo da aproximação escultor-compositor, ferramenta não só de composição musical, mas, também, de criação artística multi, trans e interdisciplinar. (SCARASSATTI, 2008, p.26)

Para Marco Antônio Guimarães não foi uma ideia inicial fazer instrumentos pela falta de instrumentos novos, e sim a curiosidade em lidar com diferentes materiais e constatar sua própria capacidade de realização. Sempre se importava mais com o som.

Segundo Ribeiro, os instrumentos musicais também inspiram ideias musicais devido à qualidade sonora produzida e pela forma que são tocados. A natureza escultural e de aspecto rústico ou não acabado convida o músico a um jogo exploratório. “Com frequência, a aparência exterior de um instrumento parece convidá-lo a colocar seus dedos sobre ele, de uma forma que irá produzir interessantes resultados sonoros” (PAYNTER, 1992, apud RIBEIRO, 2004, p.91)

“o instrumento é um templário, um templo em miniatura e expressa uma doutrina.” (SMETAK, 2001, p.96 apud SCARASSATTI, 2008, p.16)

4.2 Material

Segundo Ribeiro (2004), alguns construtores de instrumentos preferem utilizar materiais e formas oriundas da natureza, outros se inspiram em instrumentos já existentes em outras culturas, recriando-os sob uma nova ótica construtiva. Alguns também optam por materiais surgidos com o processo tecnológico desenvolvido no século XX, como tubos de PVC, resinas plásticas e ligas metálicas.

No que se refere à utilização e materiais alternativos para a construção de instrumentos musicais, podemos identificar a presença de fatores econômicos, como as limitações impostas pelas condições de vida a um músico residente num país como o Brasil. Sobre isto, Marco Antônio Guimarães observou: ‘Acredito muito na teoria de que a limitação estimula a criatividade. O berimbau surgiu de uma limitação – até hoje, o instrumento é feito com um fio de aço retirado do pneu de caminhão. Outro exemplo é aquele tambor ali no canto, que fiz a partir de uma experiência sucedida em Trinidad-Tobago. Alguns barris de petróleo foram abandonados lá e ficaram estocados. Os nativos, então, construíram instrumentos e hoje, existem na ilha até orquestras de tambor. Eu li um livro sobre isso e fui moldando o meu tambor, seguindo as instruções. (RIBEIRO, 2004, p.105)

Intensa utilização do bambu e da cabaça como matérias primas na construção dos instrumentos de Smetak, posteriormente foi descoberto por ele que é grande a semelhança de seus objetos sonoros com os instrumentos hindus, africanos e índios brasileiros. Integração Oriente/Ocidente: similaridade timbrística resultante da matéria-prima utilizada; escalas microtonizadas. Smetak prega a “abolição da tônica e sua substituição pelo Som Gerador”.

O material mais empregado por Marco Antônio na construção de instrumentos é o tubo de PVC. Podem ser encontrados em qualquer loja, suas conexões são padronizadas e a qualidade é uniforme. Não é como o bambu, que pode servir ou não. As frequências dos instrumentos de sopro e percussão com tubos dependem de três fatores: diâmetro, comprimento e densidade da coluna de ar.

Nos instrumentos que estão funcionando, entra madeira, metal, vidro, pedra, vários tipos de borracha, plásticos, PVC, água, materiais naturais como bambu e a cabaça. A madeira é um material versátil. Você pode moldar, é leve, estrutural; você encontra ferramentas facilmente. Os outros materiais não. (GUIMARÃES, apud RIBEIRO, 2004, p.106)

Marco Antônio Guimarães, por exemplo, conseguiu desenvolver e reproduzir um instrumento com boa sonoridade e custo acessível baseado em outro que tinha um valor muito alto, utilizando materiais alternativos.

Segundo Ribeiro,

O uso de materiais do cotidiano da vida moderna na construção de instrumentos musicais contrapõe-se à tradicional utilização de materiais nobres, tais como ouro, a prata e outros metais (latão, bronze, etc.), utilizados na flauta, trompete, tuba etc., bem como diversos tipos de madeiras raras, como o jacarandá, ébano, faia, abeto, bordo etc., utilizados no violino, violão, clarineta oboé etc. Esse procedimento, pouco habitual no mundo da música, dá aos instrumentos do UAKTI um caráter de sofisticação e modernidade e, ao mesmo tempo, os aproxima em aspecto, forma, sonoridade e rusticidade, de diversos instrumentos étnicos. (2004, p.106)

Segundo Scarassatti (2008), Smetak se preocupava com a pobreza do país e procurava fazer instrumentos baratos para que qualquer um pudesse reproduzi-lo. Walter Smetak acreditava que com poucos recursos poderiam ser feitos instrumentos baratos e de fácil empenho. Ele teve todo seu trabalho de construção de instrumentos feito a partir da reciclagem de materiais do cotidiano (mesclando vários objetos em um contexto ou aproveitando a própria sonoridade do objeto como unidade musical do instrumento.

A principal preocupação de Smetak, ao idealizar novos instrumentos era a de fazer com que eles fossem baratos, assim possibilitando a reprodução deles por qualquer pessoa. “Quando se vive em países onde existem sérias dificuldades financeiras, torna-se necessário buscar soluções criativas para se trabalhar com música.” (RIBEIRO, 2004, p.105)

4.3 - Classificação dos instrumentos

O catálogo de instrumentos musicais acústicos do UAKTI se baseia na classificação proposta por Honrbostel e Sachs e os caracteriza de acordo com a forma na qual o som é produzido:

Aerofones (o som é produzido pela vibração de uma massa de ar), Idiofones (som pelo próprio corpo do instrumento, feito de materiais elásticos naturalmente sonoros, sem estarem submetidos à tensão), Membranofones (som pela vibração de membrana ou pele esticada), Cordofones (som pela vibração de cordas tensionadas) e Eletromecânicos (com corda e tocado mecanicamente ou com cilindro/rolo com tonalidade determinada). (HENRIQUE, 2006, p. 23, apud SCARASSATTI, 2008, p. 98)

CAPÍTULO V: EXPERIÊNCIA EM CARINHANHA

5.1 - A cidade

O município de Carinhanha localiza-se no oeste do estado da Bahia, às margens do Rio São Francisco e é próximo à divisa com Minas Gerais. Segundo às estatísticas feitas pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) no ano de 2018, a população estimada do município é de 28.965 pessoas.

5.2 – A caminho de Carinhanha

No fim de maio eu fui convidada para fazer parte do Projeto, e as reuniões ocorreram em Junho. Seriam realizadas três oficinas em Carinhanha. De música, teatro, artes e relações humanas. No fim do mês obtivemos a informação de que dez pessoas com idade mínima de 18 anos já estavam inscritas em cada oficina. Também foi nos informado que o grupo que participaria da oficina de música teria instrumentos (de sopro, cavaquinho, violão, pandeiro). Também foi dada a possibilidade de trabalharmos com recurso audiovisual. Eu optei por não utilizar.

Para a preparação das atividades que seriam realizadas em Carinhanha, aprofundi meus estudos sobre Oficina de Música pelo livro “Oficina de Música no Brasil – História e Metodologia”, de José Fernandes, quem coordenou as aulas de Oficina de Música que eu participei no primeiro semestre de 2015 na Unirio. Também revisei as anotações das aulas de PROM (Processos de Musicalização) de “Objetos sonoros e instrumentos não convencionais: criações e aplicações” que foram dadas pela professora Adriana Miana.

5.3 – Materiais

Um levantamento foi feito em relação aos materiais necessários para a realização da oficina de construção de instrumentos. Como eu não conhecia a cidade e a disponibilidade dos jovens para coletarem diferentes materiais acabei pedindo para que a compra do material fosse feita. Achamos melhor levar os tubos de pvc em tamanhos padronizados, já que talvez não fosse possível coletá-los lá. Se a oficina

fosse feita hoje em dia, eu tentaria entrar em contato com os jovens, passando as imagens do material que seria necessário, para que eles pudessem coletá-los e os adaptar se fosse necessário.

Pedi para que fosse solicitado ao grupo de participantes a coleta de canos de pvc e canos do tipo conduíte corrugados (podendo ser qualquer tamanho) e que juntassem rolhas, para utilizarmos na construção do pife. Porém, fomos informados de que, devido às altas temperaturas da cidade, beber vinho não é tão comum, e quando bebem, as tampas das garrafas são de rosca. Dessa forma, coletei as rolhas aqui no Rio de Janeiro mesmo.

O material levado foi:

2 metros do cano PVC (20mm) – 32cm cada flauta (dariam 6 flautas)

12 metros do PVC (40mm) – Cortados em 40 pedaços de 30cm.

40 joelhos de PVC (40 mm)

2,5m de cano conduíte rugoso – Cortados em 5 pedaços em 50 cm.

Tesouras, rolo de barbante, fita adesiva transparente grossa, rolhas, régua, folhas de papel, velas, fitas adesivas coloridas, tubo fino plástico transparente, palitos de churrasco, chapas de raio-x.

Além desses materiais que foram levados destinados à construção de instrumentos, também levamos um material impresso, que resumia a proposta da Oficina de Música, a da construção de instrumentos não convencionais e detalhava a construção de cada instrumento.

5.4 – Instrumentos

Neste subcapítulo serão apresentados os instrumentos que foram levados para Carinhanha como propostas para serem construídos. Todos eles foram apresentados durante a realização do PROM “Objetos sonoros e instrumentos não convencionais: criações e aplicações”, realizado no segundo semestre de 2016, na UNIRIO. As referências das medidas do pife de PVC foram retiradas do canal “O Canal do Professor”², de Júlio Vasconcelos.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/user/violaotambor/> Acesso em agosto de 2016.

A classificação utilizada para esses instrumentos será a que foi proposta por Hornbostel e Sachs, anteriormente já mencionada.

Kazoo (Membranofone, aerofone)

- Material necessário:

Pedaço de aproximadamente 7 cm de um canudo plástico de milkshake ou tubinho de plástico resistente



Pedaço de saco plástico

Fita adesiva

- Instruções:

Fazer um buraco pequeno perto de alguma das extremidades do canudo e tapar essa extremidade com o pedaço de saco plástico esticado, prendendo com fita adesiva.

Palheta simples (Aerofone, membranofone)

- Material necessário:

Pedaço pequeno de Raio-X

Tubinho plástico

Fita adesiva



- Instruções:

Cortar a extremidade do tubo em diagonal. Cortar a folha de raio-x no formato dessa extremidade com uma tira reta, que facilitará a colagem com fita no tubo. Colar essa reta perto da extremidade, de forma que o raio-x possa tapá-la. Se necessário, dobre um pouco o raio-x para que ele tampe a extremidade.

Tambor (Membranofone, idiofone)

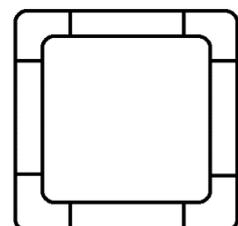
- Material necessário:

Cano PVC 40mm cortado em 4 partes iguais.

4 joelhos para cano de PVC 40mm

Fita adesiva transparente grossa

Pedrinhas, areia ou miçangas



- **Instruções**

Montar 4 canos em 3 joelhos. Antes de formar o quadrado, colocar as pedrinhas dentro do cano e fechá-los.

Transpassar a fita adesiva grossa de forma que ela fique bem esticada, evitando enrugamentos. Não deixar de cobrir nenhum espaço. O objetivo é que essa fita seja a “pele” do tambor.

Baquetas

- **Material necessário:**

Palitos de churrasco, fita adesiva

- **Instruções:**

Agrupar 4 palitos de churrasco e passar a fita e encapá-los com a fita. A maçaneta é opcional. No caso da oficina realizada em Carinhanha, foi feita com bolas de papel e encapada com fita adesiva.

Cuíca/galinha (Membranofone, cordofone)

- **Material necessário:**

Copo plástico (pote de coalhada, iogurte, ou outro resistente)

Pedaço de barbante

Vela

- **Instruções:**

Encere o barbante com a parafina da vela. Faça um furinho na base do copo, passe o barbante e dê um nó. (O nó pode ficar dentro ou fora do pote).



Reco-Reco (Idiofone)

- **Material necessário:**

Tubo Rugoso

Baqueta (qualquer tipo de vareta)

Pau de Chuva (Idiofone)

- Material necessário:

Tubo Rugoso

Pedrinhas, miçangas, etc

Fita adesiva

Papel

- Instruções:

Tape uma extremidade do cano com um pedaço de papel, depois passe fita adesiva. Coloque as pedrinhas dentro do cano rugoso e depois tape o outro lado.

Harmônicos com tubo rugoso (Aerofone)

- Materiais necessários:

Tubo Rugoso

Pedaço de linha

- Instruções:

Furar a extremidade do tubo rugoso e amarrar a linha, dando um espaço para que se possa segurá-la com a mão.

Pife de PVC (Aerofone)

- Material necessário:

Cano PVC 20mm

Tesoura pontuda

Rolha

Régua

De acordo com a imagem e as medidas abaixo, marcar com um lápis a posição dos furos, depois furar com a ponta de uma tesoura. Inserir a rolha na extremidade próxima ao bocal da flauta. Depois de todos os furos feitos, tocar a flauta e acertar a sua afinação. (Aumentar o diâmetro dos furos ajuda a atingir a afinação desejada).

Cada grupo ia para um espaço diferente e iniciava uma composição musical do tema sugerido. Ambos os grupos tinham o mesmo tempo para fazer a criação. Eles poderiam compor uma música focando em um dos sete pecados (gula, luxúria, avareza, ira, soberba, preguiça e inveja) ou abordando todos em conjunto. No fim da apresentação de cada grupo, seria perguntado ao resto dos participantes qual dos pecados foi utilizado como tema da composição.

Tive bastante cuidado para cumprir corretamente com o “Papel do Professor na Oficina de Música”, já exposto aqui anteriormente. No momento da criação deles, me mantive presente, porém num estado mais observador. Tirei as dúvidas que eram trazidas, porém também possibilitei que eles interpretassem a tarefa da maneira que que tivessem entendido. Os problemas que surgiam também foram resolvidos pelos participantes, coletivamente.

Após o fim do tempo destinado à composição, cada grupo apresentava sua criação para os outros colegas. Eu fiz registros em vídeo de cada grupo. No fim da performance, o grupo que assistira tentava adivinhar o tema abordado na composição dos outros participantes.

O primeiro grupo, formado por três pessoas, fez uma composição acima do pecado “Vaidade”. Os recursos sonoros utilizados por eles foram a percussão corporal (estalos, mão no peito), o violão tradicional, a percussão na mesa de uma carteira e o canto. A composição deles tinha letra e uma melodia que se repetia. Os acordes utilizados pelo violão foram ré maior, lá maior e sol maior (D, A, G)

O segundo grupo, formado por cinco pessoas, trabalhou com assobios, canto, percussão em um capacete de motocicleta, e com dois violões (um sendo tocado de maneira tradicional e outro como instrumento percussivo). Esta composição não tinha letra e contava com uma melodia vocal improvisada. Os acordes utilizados pelo violão foram dó menor e sol menor (Cm e Gm). As composições foram registradas em vídeo.

[...] é na trama social, com base no trabalho e nas ideias dos outros, nomeados ou anônimos, que se pode criar e produzir o novo. Não se cria do nada. A particularidade da criação no âmbito individual implica, sempre, um modo de apropriação e participação na cultura e na história. (VIGOTSKI, 2009, p.10)

Após a realização das oficinas de música, apresentei a eles o material disponível e os instrumentos que poderiam ser construídos. Eles optaram por começar com a construção do tambor e pife, ambos feitos com canos de PVC. Dentro dos canos do tambor foram colocadas pedrinhas encontradas no jardim da parte da frente

do colégio. Alguns participantes colocaram pedrinhas demais, mas perceberam que isso afetava no som e no manuseio do instrumento, já que ficava muito pesado. Como relatado anteriormente, a experimentação também faz parte do processo da confecção dos instrumentos.

Os jovens enfeitaram os tambores e pifes com fitas adesivas coloridas. No fim da tarde eles tocaram e cantaram descontraidamente as músicas que gostavam, utilizando os instrumentos criados e o violão tradicional.

No dia seguinte, dia 21 de agosto, o grupo de participantes da Oficina de Música teve poucas alterações, com a falta de um jovem e presença de várias crianças que tinham seus responsáveis como membros de outras oficinas. Desta vez não houve material suficiente para todo mundo, mas isso também foi adaptado por eles. Tambores sem a membrana de fita adesiva serviram como chocalhos.

Nesse mesmo dia realizamos outra composição pela Oficina de Música. Desta vez o grupo inteiro ficou responsável por criar uma música com o tema “Carinhanha”. Desta vez eles utilizaram os instrumentos não convencionais construídos. No fim do dia foi realizado uma culminância com a união dos participantes de todas as oficinas e o grupo de música apresentou sua composição.

Infelizmente todos os arquivos com registros áudio visuais feitos pelas assistentes sociais da Província, Flávia e Cristina, foram perdidos posteriormente, devido a um problema no HD do computador. Essa perda me impossibilitou de analisar todo o nosso trabalho e de conseguir mais detalhes que pudesse utilizar nesta monografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensino de música é desafiador e pode parecer mais difícil em ambientes onde não se têm recursos financeiros para compra de instrumentos convencionais. Por isso é importante destacar a possibilidade de outros tipos de métodos de musicalização, que podem ser realizados sem a necessidade de ter grandes investimentos.

A Oficina de Música pode ser realizada sem a presença dos instrumentos tradicionais. Traz consigo a ideia do ruído como possibilidade sonora e musical, abrindo espaço para a música contemporânea e estimulando a criação e imaginação de seus participantes. Os instrumentos não convencionais podem ser criados com materiais do cotidiano que são mais acessíveis. Na minha experiência, eu optei por fazer uma junção desses dois métodos e realizar a Oficina de Música com os instrumentos não convencionais.

Na experiência realizada em Carinhanha, a construção desses instrumentos foi feita majoritariamente com materiais previamente comprados na cidade do Rio de Janeiro. Se eu tivesse a oportunidade de realizá-la novamente, teria optado por reaproveitar esses materiais ao invés de comprá-los. Tentaria uma comunicação com os participantes antes da realização das oficinas, para que pudessemos pensar e coletar juntamente esses materiais. Isso faria com que a construção dos instrumentos se tornasse ainda mais acessível financeiramente, além de trazer um pouco da consciência de sustentabilidade e reaproveitamento de materiais.

Referências Bibliográficas

FERNANDES, José Nunes. *Oficinas de Música no Brasil – História e Metodologia*. 2. ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2000

VIRGOLIM, A.; FLEITH, D.; PEREIRA, M. *Toc, toc... plim, plim!*: Lidando com as emoções, brincando com o pensamento através da criatividade. 12. ed. Campinas: Papyrus, 1999.

Projeto Construindo e Preparando o Futuro faz 10 anos. A Chama. Rio de Janeiro, n. 90, Agosto de 2015 Disponível em:

<<http://www.csvp.g12.br/comunidade/apm/ACHAMA/A%20Chama%20n90.pdf>>

Acesso em: 24 nov. 2018

RIBEIRO, Artur. *UAKTI: Um Estudo Sobre a Construção de Novos Instrumentos*. C/Arte, 2004.

SCARASSATTI, Marco. *Walter Smetak: O Alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2008

SILVA, Conrado. *Oficina de Música*. In: Arte. São Paulo, Polis, (6): 12-15, 1983. Disponível em: <http://www.conradosilva.com.br/texto_Educacao_Musical.html > Acesso: 5 nov. 2018

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Editora Ática, 2009.

IBGE, INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, *Estatísticas por Cidade e Estado*, 2018. Disponível em <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/por-cidade-estado-estatisticas.html?t=destaques&c=2907103>> Acesso em: 29 nov. 2018.